© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1968
PARIS—FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Magnelli

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

Paris 28 février 21 avril 1968

Ministère d'État Affaires Culturelles

Réunion des Musées Nationaux

Z5068.A

COURTAULD INSTITUTE

68P.318

Ce n'est pas sans étonnement que beaucoup apprendront que cette exposition que le Kunstforeningen de Copenhague et le Musée National d'Art Moderne de Paris consacrent à Magnelli est un hommage qu'ils lui rendent à l'occasion de ses quatre-vingts ans. Sa peinture, en effet, est tellement plus jeune ! Si, par la naissance, il appartient, à quelques années près, à la génération des Cubistes et des Futuristes, à celle des champions italiens de la Pittura Metafisica et des peintres qui, comme Modigliani, ont fait déferler une seconde vague d'Expressionnisme sur les pentes de Montparnasse, il est, par l'art, contemporain de cette grande poussée d'abstraction qui se produisit, par tout le monde, au lendemain de la fin de la Seconde Guerre mondiale : hiatus dont il suffit de constater la singularité pour connaître le besoin d'en découvrir la cause.

Cette cause, la demanderons-nous à un fait qui, bien que rarement relevé, ne laisse pas de s'imposer à la réflexion de l'historien : la lenteur avec laquelle la plupart des premiers peintres abstraits sont arrivés à formuler leurs premières conclusions abstraites? Kandinsky n'a pas moins de quarante-quatre ans quand il le fait et Kupka pas moins de trente-neuf; Mondrian n'aborde les rives nouvelles du monde abstrait qu'à l'âge de quarante-deux ans et Malevitch à celui de trente-huit. Une maturation sans précipitation semble la loi de ces artistes — qui n'est justement pas celle de Magnelli, puisque, auteur de tableaux abstraits dès 1915, il n'a, quand il les peint, pas encore atteint la trentaine. D'où vient alors qu'il ait rebroussé chemin quelque vingt-quatre mois plus tard, comme si la vérité, qui devait être un jour la sienne, ne l'était pas encore et qu'il ne fût pas mûr pour elle?

C'est que la vérité de Magnelli est la vérité de l'adulte : fait assez rare dans l'art du XX^{e} siècle pour retenir notre attention. Notre temps et notre art sont ceux des jeunes gens, des jeunes gens qui — ils sont légion — formulent à vingt-cinq ans leur fulgurant message et n'ont plus par la suite qu'à se survivre, parfois en s'avilissant; ils sont aussi, mais plus rarement, ceux de vieillards qui, comme Jacques Villon, connaissent sur le tard l'épanouissement radieux où ils se réalisent; ils ne sont pour ainsi dire jamais ceux de l'homme mûr qui, dans la force et l'équilibre de son « partage de midi », accède, vers la cinquantaine, à cette possession de soi et de ses moyens qui lui permettent de se dire avec adéquation et avec plénitude. A cet égard le cas de Magnelli est une heureuse exception, qui, revenu à la peinture abstraite aux environs de 1935 et passé maître dans cette

peinture une dizaine d'années plus tard, nous fournit le plus noble exemple d'un talent qui a éclaté au soleil égal de la maturité, et pour qui, aussi bien, il n'aurait pu sans doute en aller différemment.

Son talent, en effet, c'est un talent qui demandait, d'abord, à être rudement forgé par l'expérience des tentations vaincues, et qui avait ensuite besoin d'être animé par l'énergie indispensable pour concilier des aspirations opposées et pour tirer de ces contraires habilement neutralisés l'équilibre, l'harmonie, l'achèvement, la perfection qui pouvaient, seuls, permettre à ses aspirations de se réaliser et de se satisfaire.

Chacun s'accorde à louer, dans sa peinture, le bonheur de l'accord entre l'intelligence et la sensibilité, entre la discipline et le tempérament, entre la pureté plastique et la poétique musicalité. Mais qui ne voit que pareil résultat ne pouvait être que le terme d'un long et sévère périple à travers des sollicitations — et des sollicitations parfois contradictoires — auxquelles Magnelli, ainsi qu'Ulysse, aux chants des Sirènes, ne put se dérober qu'à force de courage et de besoin d'aller de l'avant, à la découverte de son être propre?

De ces appels flatteurs et mensongers, le premier fut celui d'un lyrisme dont il traversa les tempêtes en 1918. Ce ne sont alors dans sa peinture que couleurs éclatantes, lumière ensoleillée, accords chatoyants, formes en mouvement, rythmes de danse, compositions qu'agite un souffle dynamique, toute une plastique, en un mot, et toute une poétique influencées tout à la fois par Delaunay et Kandinsky, et dont l'exaltation, authentique pour eux et vraie, ne l'était pas chez lui dont la nature était ailleurs. Qu'après avoir succombé quelque temps à leurs blandices, il se soit ressaisi et ait mis à nouveau le cap sur une peinture réfléchie et sévère, le fait est d'autant plus heureux qu'à naviguer parmi ces séduisants écueils, il avait appris quelle richesse la peinture pouvait retirer d'un chant chargé de poésie et riche d'humanité : leçon dont il devait faire son profit plus tard. L'autre grande tentation qui assaillit Magnelli fut celle d'un dramatique auquel sacrifient ses *Pierres*. Il est alors — c'est en 1931 — en plein désarroi. Depuis deux ans il a cessé de peindre, dégoûté de la production qui a été la sienne de 1920 à 1928. En outre, suffoquant dans l'atmosphère de l'Italie fasciste, incompris et mal à l'aise même dans sa patrie florentine, il rêve de départ, d'exil, d'existence libre dans le libre Paris. Comment n'eût-il pas, ainsi, senti la tragédie de ces grands blocs de marbre, aux formes douloureuses, que l'homme et la machine arrachent des carrières de

Carrare pour les expédier, météores dépaysés, vers les destinations inconnues où les attend la main qui les défigurera? Ce qu'il exprime alors, dans sa série des *Pierres,* c'est leur drame et son drame, étrangement parallèles, versant ainsi dans une sorte d'expressionnisme aussi étranger à sa réserve fière que ce pessimisme l'était à sa sagesse sereine. Ne le regrettons pas, du reste. Sans cette double crise de l'homme et de l'artiste, nous n'aurions pas ces variations si diverses où des masses grandioses, qui tendent souvent à se réduire à des plans précis et burinés de stries, découpent leurs silhouettes désolées sur des fonds nus de crépuscule et de deuil, parmi un espace rare et une atmosphère raréfiée, et trahissent chez l'auteur une fermeté accrue dans le graphisme et une maîtrise mieux affirmée que jamais dans la mise en œuvre de moyens inédits pour exprimer ou suggérer la troisième dimension : double acquisition que Magnelli n'eût peut-être pas faite sans la leçon de ces *Pierres,* et dont il tira sans nul doute un définitif bénéfice.

Même la manière, plus contestable, où, de 1920 à 1928, il sacrifia à la tendance, générale alors, qui ramène les peintres à l'ordre établi et à la tradition, il ne la traversa pas sans gain pour son épanouissement futur. A peindre ces figures que, dit-il, *« je m'efforçais de poétiser au mieux de leur géométrisation »*, et ces paysages oniriques où les silences ne sont pas moins expressifs que dans la Pittura metafisica, dont il subit peut-être alors l'influence, nul doute qu'il n'ait appris la valeur de deux ressources auxquelles il avait fait peu attention jusqu'alors : le pouvoir poétique de la géométrie et l'éloquence musicale des vides. Cette double découverte, on sait qu'il n'en fera pas fi, après 1935, dans sa peinture abstraite. Même la tentation du conformisme, ce n'est pas sans utilité pour l'édification de son œuvre à venir qu'il y aura succombé, expert à acquérir de toutes ses expériences ce qu'elles avaient de positif, d'enrichissant, de fécond. Cercle par cercle, comme un tronc d'arbre, se forme ainsi, au rythme des années, l'aubier de cette œuvre, que, le temps venu, la riche personnalité de Magnelli, épanouie par l'âge, transformera en bois, en bois solide et sans défaut.

C'est que, sous jacente à tous ces essais, existait une personnalité puissante, qui plongeait ses racines dans le terroir toscan le plus glorieux. Ce n'est pas en vain que Magnelli était né tout contre le Baptistère de Florence et avait reçu ses premières impressions artistiques de sa décoration géométrique au dessin strict et aux couleurs discrètes. Ce n'est pas inutilement non plus qu'autodidacte sauvé

de l'enseignement stérilisant qui se donnait, dans sa jeunesse, dans les académies florentines, il avait regardé, dans les églises et les musées de sa ville natale, les fresques de Giotto, de Masaccio, de Castagno et d'Uccello, et poussé jusqu'à Arezzo pour y interroger Piero della Francesca. A l'école des Quattrocentistes toscans, il avait appris qu'une peinture est d'abord une architecture, une ordonnance de formes simplifiées et massives, fermes et dures, dont la majesté se rehausse de l'incision du trait qui les sertit et les exalte, une composition dont le rythme est la pulsation et la musique, une *« cosa mentale »* qui met en cause l'intelligence et la volonté de l'homme, une création héroïque où la réalité de la nature se change en une autre réalité, d'un ordre différent, d'une variété supérieure. Sans doute, dans leur leçon, négligea-t-il certains enseignements plus caducs : valeurs tactiles qui « font tourner » les plans métamorphosés en volumes, perspective linéaire qui creuse la surface, tous éléments dont s'était férue la Florence du Quattrocento, et contre lesquels le mettait en garde celle du XXe siècle, celle de Papini et de Soffici, celle de la revue *Lacerba* où il pouvait connaître dès 1913 les recherches menées par les peintres de ce Paris qu'il alla voir sur place en 1914. Ainsi se forma sa première manière où, d'emblée, le plastique prime le réalisme, l'architecture l'exécution, la discipline la spontanéité, et où dans une composition très fortement organisée, scandée de rythmes qui la martèlent, des personnages massifs, d'où l'accidentel est éliminé, opposent leurs volumes ovoïdes à la grille anguleuse de la composition. Plus tard, dès 1915, l'élément figuratif disparaîtra de l'art de Magnelli, où la peinture achève ainsi de l'emporter sur l'anecdote. Mais y resteront ces formes accusées, ces lignes de force insistantes, cette ordonnance serrée où chaque élément commande l'élément voisin, ainsi que ce graphisme d'orfèvre en qui revit celui des Pollajuoli et de tant de peintres-ciseleurs florentins. Y restera aussi cette couleur intense, apprise de Matisse plus que de l'Orphisme, mais héritière aussi des tableaux si franchement « enluminés » de tels « Primitifs Italiens », le seul élément sans doute, dans ces deux manières du jeune Magnelli, qui n'ait pas été vrai, j'entends conforme à sa nature profonde, celle dont le génie le portait plutôt vers les harmonies sourdes de la peinture étrusque et vers les tons pâlis et comme délavés, que la fresque imposait à la peinture murale des maîtres toscans du XVe siècle. Pleinement lui-même — à cette exception près — dans ses ouvrages de jeunesse, plus lui-même qu'il ne le sera dans ses *Explosions lyriques*, voire ses *Pierres*, il ne lui manque

pour le devenir complètement que l'apport de ces expériences, dont sa maturité saura tirer le suc propre à laver sa personnalité de ses éléments appris, reçus de la mode, inauthentiques, et à la fixer définitivement dans sa vérité et dans son essence.

Mais ce Magnelli de 1945 qui, au terme d'un long travail de lui-même sur lui-même, s'est enfin accouché de soi, n'allons pas nous imaginer qu'il soit désormais sans drames et prêt à suivre, d'un pas facile, l'itinéraire désormais rectiligne qui sera maintenant le sien. Il n'est que de regarder ses œuvres pour s'apercevoir du contraire. Leur cohésion est faite d'antinomies, et leur calme de tumultes. Première opposition : celle, dans le dessin même, de ces brefs segments de droite, dont la rencontre détermine des dents, des pointes, des crochets agressifs, et de ces arcs de cercle dont la lente flexion épanouit l'œuvre qu'elle charge d'abandon et de sérénité. Et ces signes eux-mêmes, tantôt fermés sur soi et tantôt largement ouverts, sont faits, eux aussi, de contraires et opposent souvent un côté déchiqueté à un côté harmonieux et calme. Pour être moins avoués, les contrastes de couleurs ne sont pas moins brutaux, dont Magnelli connaît si bien les risques qu'il a grand soin de tendre entre deux plages de tons la barrière d'un cerne propre à les empêcher d'entrer en guerre l'un contre l'autre. Plus subtil même, plus intime, le contraste s'introduit jusqu'à l'intérieur de chaque ton, que l'artiste, tout à la fois, dispose par à-plats unis et module en valeurs discrètes; et il ne faut rien de moins que sa maîtrise impeccable pour concilier ces partis contraires et couvrir ses surfaces de couleurs uniformes et nuancées. La forme naît, ainsi, mi-plate, mi-modelée, et qui suppose donc un espace ambigu. C'est qu'une antithèse règne aussi entre la volonté qui anime Magnelli de respecter et d'accuser les deux dimensions intrinsèques de son support, et son désir d'y suggérer une troisième dimension, qu'il évoque tantôt par la juxtaposition de ses surfaces planes et tantôt par la qualité de la lumière diaprée qu'il épand dans sa toile. De sorte que reconnaître cette présence dans ses tableaux, c'est pressentir du coup la principale opposition qui se fait jour dans sa peinture. Cet art abstrait, strictement abstrait, et où — fort heureusement — l'on chercherait en vain la moindre transposition des réalités de la nature, il est plein également non pas de références au réel, mais de choses réelles, d'éléments vivants. J'ai déjà dit qu'il n'éliminait pas rigoureusement l'espace, non plus que la lumière; et sans doute était-ce trop peu dire. Au vrai, chaque tableau de Magnelli suppose en fait et pos-

sède son espace, suppose et possède sa lumière — une lumière qui établit dans cet espace une certaine atmosphère et une certaine vérité : non pas celles, sans doute, des Impressionnistes, ni même celles d'un Vinci, mais une atmosphère et une vérité qui sont dans un rapport suffisant avec la vie pour faire passer la vie dans cet univers, uniquement plastique, cependant. Et avec la vie, c'est la poésie qui y entre, qui s'y installe, qui le transfigure. Aussi la suprême réussite de cet art, est-elle sans doute que, tout étant suprêmement de la peinture et de la peinture abstraite, il est riche aussi d'un *« climat humain »* (le mot est de François Le Lionnais) et d'un pouvoir qui ne provoque pas en nous des émotions seulement plastiques, mais des émotions poétiques, aussi, et qui nous touchent jusqu'au plus intime de nous-mêmes.

A l'ambiguité qui enrichit d'autant plus cette œuvre qu'elle n'en contrarie pas, bien au contraire, l'unité, s'ajoute la tension qui naît, avec bonheur, de la bataille que soutiennent entre eux les éléments du tableau. François Le Lionnais l'a remarqué dans la belle préface qu'il a donnée au catalogue de l'exposition Magnelli à la Galerie de France en 1960 : les titres seuls des toiles de l'artiste — *Conversations* et, plus encore, *Conflits* — mettent en évidence leur composition bipartite et l'affrontement qui se déroule dans leur champ clos entre deux formes antagonistes. Comment s'étonner, dès lors, de la prédilection de l'artiste pour un type d'ordonnance que l'on trouve fréquemment chez lui? Point de verticales, ni d'horizontales. Des obliques, au contraire, et fortement marquées. Mais, bien loin d'y faire passer le mouvement qu'elles ont accoutumé d'engendrer, elles y créent une paix vivante : c'est qu'aux diagonales dirigées dans un sens s'en opposent d'autres, aussi puissantes et dirigées en sens contraire : si bien que leur rencontre ramène à l'immobilité ces deux dynamismes qui se neutralisent. Même neutralisation des fonds par les formes qui luttent avec eux. Si Guy Habasque a pu remarquer excellemment qu'à la différence de ce que l'on constate dans la plupart des tableaux abstraits, les fonds, dans ceux de Magnelli, participent à la composition, c'est que, bien loin d'y être un écran sur lequel se détachent les signes, ils sont, eux aussi, un des protagonistes de la lutte qui règne dans toutes les œuvres de notre artiste. A moins qu'ils ne se transforment en auxiliaires des acteurs qui y développent leur chorégraphie et qu'entrant sur leur pas en action, ils ne deviennent eux aussi les officiants de la liturgie que célèbre chaque toile. Ainsi le statisme qui domine est-il tout le contraire de l'inertie ou de la lourdeur.

Aucune froideur, non plus, rien de figé ni de mort. Tout y est animé, vivifié, exalté par le frémissement des énergies qui se domptent elles-mêmes dans leur corps à corps; et l'ordre est le résultat, presque la résultante, de la lutte des désordres confrontés qui ne peut avoir d'issue que dans l'entente et dans l'accord de leurs égales véhémences.

Ainsi, courant, comme des eaux souterraines, sous l'humus de son art qu'elles fécondent, ces forces le rendent assez vigoureux pour porter l'édifice que ce constructeur né s'est plu à élever. Un édifice où tout porte la marque de l'intelligence qui a présidé à sa construction, tout, jusqu'à la matière et à l'exécution. Mince, égale, économe, d'une conscience admirable et d'une juste sensibilité, la première avoue l'horreur du peintre pour les empâtements, comme la seconde crie sa défiance des effets faciles de brosse, des coups de pinceaux expressifs, des hasards, plus encore, aussi heureux qu'ils puissent être, de tout ce qui n'est pas discuté, accepté, consenti, voulu. Les collages, eux-mêmes, qui sont pourtant cette part de son œuvre où il s'est accordé à lui-même des vacances, et à lâché la bride à sa fantaisie et à un humour très fin, quelle aversion trahissent-ils pour le pittoresque tiré à bon compte des matériaux divers et de leur voisinage ! Aussi éloignés de l'inquiétude métaphysique qui pousse un Schwitters à vouloir transmuer la nature des corps employés que des intentions, auxquelles obéissaient les Cubistes, d'apporter une solution neuve aux vieux problèmes d'expression de la matière, de la forme, et de l'espace, ils ne sont, ces collages de Magnelli, et ils entendent bien n'être que de pures constructions, et des constructions dont l'harmonie est d'autant moins aisée à obtenir que la différence des matériaux multiplie la difficulté, et complique au maximum les données du problème plastique.

Ce n'est pas que Magnelli se plaise dans la complication. Il l'exècre, au contraire, il la refuse, il la nie, pensant à juste titre que la simplicité est d'une autre fécondité plastique et d'une richesse humaine plus vaste. Qu'elle soit plus difficile à conquérir, cette perspective n'a rien pour lui déplaire. Tout, au contraire, chez lui, est goût de l'effort, besoin de la discipline, attirance, même, d'une certaine ascèse. Au risque de paraître inactuel, il dédaigne le sophistiqué autant que la provocation. Ni maniérisme ni défi chez lui, rien de ce qui peut solliciter à peu de frais l'attention et le succès. Il a le cœur trop haut pour s'abaisser à ces pratiques. Aucune concession au goût du jour, pas même celle de se costumer en pourfen-

deur de l'ordre et de la tradition. Murillo Mendes a eu raison de déceler en lui l'homme fort qui brasse l'héritage de l'Italie quattrocentiste avec celui de l'École de Paris, et qui fait de sa peinture la synthèse de deux cultures parmi les plus grandes de l'humanité. Avec ce mépris des moyens trop commodes de violer l'attention, domine dans cet art une aversion tout à la fois instinctive et délibérée pour tout ce qui pourrait lui conférer la séduction (fût-ce celle, si efficace et si prisée, de la laideur) ou la rendre d'accès commode. Réservé, à l'image de son auteur, osons même dire : d'apparence renfrognée, comme bourru et plein de méfiance, afin de ne s'ouvrir qu'aux *happy few*, ce monde de Magnelli n'admet que des ressources graves, austères même et secrètes. Un dessin que Jean Cassou a admirablement qualifié d' *« écriture de bronze »;* une palette aux tons éteints, comme ceux des fresques; des formes denses, presque compactes, ramassées et serrées, même quand elles sont ouvertes; des ordonnances immédiatement perceptibles et dont la franchise multiplie l'éloquence; des rythmes bien frappés, martelés clairement; je ne sais quoi de mâle; une concision et une fermeté romaines (on pense à Tacite); rien que de calculé, de résolu, de réalisé en pleine conscience et par une démarche sans hésitation et sans hâte; *« aucun bégaiement de la pensée »*, a pu écrire excellemment Léon Degand; et au terme de ce processus, une musique juste et majestueuse comme celle de Bach : comme l'a dit André Verdet *« la méthode a rejoint le chant »;* et le résultat, c'est, en nous, cette plénitude de satisfaction qui n'est sans doute que notre participation à celle de l'auteur, qui, parce qu'il a su ce qu'il voulait, ce qu'il pouvait, ce qu'il devait et, parce qu'il l'a accompli simplement, avec honnêteté et avec courage, se reconnaît à lui-même et à nous le droit au repos et à la sagesse.

BERNARD DORIVAL
Conservateur en Chef du Musée National d'Art Moderne.

Biographie

1er juillet 1888	Naissance à Florence d'Alberto Magnelli, dans une maison aujourd'hui détruite, sise contre le Baptistère.
1910-1913	De santé fragile, occupe ses loisirs à la campagne en s'esseyant à peindre, nanti des conseils d'un vieil artiste ami de sa famille. Ne fréquente pas les écoles, très académiques, de Florence, mais les églises et les musées de cette ville, où il admire surtout Giotto, Masaccio, Castagno et Viello. Va à Arezzo voir les fresques de Piero della Francesca dont il dira plus tard : *« Le coup de grâce me fut donné par Piero della Francesca (...) Merci à Piero (...) Il m'a révélé la composition dans une surface. Il m'a fait comprendre le jeu des vides et des pleins. A partir de lui, j'ai senti que mon art, mes tableaux devaient toujours tendre vers l'architectural. »*
1913	Il fréquente les milieux intellectuels d'avant-garde groupés à Florence autour de la revue *Lacerba* (Marinetti, Papini, Soffici). Pratique une peinture très construite et colorée, où le plastique l'emporte sur l'imitation de la nature.
1914	Voyage à Paris. Il se lie avec Apollinaire, Max Jacob, Fernand Léger, Picasso.
1914-1915	Pratique une peinture abstraite influencée par Delaunay et Kandinsky.
1918	Retour à la figuration. Période des *Explosions lyriques.*
1920-1928	Comme tous les peintres italiens de l'époque, en revient à un art plus docile à la tradition. Paysages oniriques qui ne sont pas sans rapport avec la *Pittura Metafisica.*
1928-1930	Incompris et doutant de lui-même, cesse de peindre.
1931	Un voyage à Carrare où il voit les blocs de marbre tirés des carrières l'invite à peindre sa série des *Pierres.*
1931	Se fixe en France.
1934	Première exposition individuelle. Elle est organisée par la galerie Pierre.
1935	Revient à la peinture abstraite.
1937	Exposition individuelle à la galerie Nicrendorff de NewYork.
1939	1er séjour de Magnelli à Grasse où il reviendra fidèlement. Participe au 1er Salon des Réalités Nouvelles qui lui consacre un panneau entier.
1940-1944	Pendant l'Occupation, vit à Grasse, où il fréquente Arp, Sophie Tauber, Sonia Delaunay.
1945	Retour à Paris.
1946	Exposition individuelle à la Galerie Moderne de Bâle.

1947 Une grande exposition à la Galerie Drouin attire sur lui l'attention du public, qui ne se démentira plus. Le catalogue est préfacé par Arp.

1949 Participe aux expositions les Origines de l'Art Abstrait présentées par la Galerie Maeght.

1949 Charles Estienne lui consacre un article dans le nº 2 d'*Art d'aujourd'hui*.

1949 La Galerie Denise René présente ses collages.

1950 L'État français lui achète une toile *Ronde océanique* qui est aussitôt affectée au Musée National d'Art Moderne.

1950 Grande rétrospective à la Biennale de Venise.

1951 Exposition individuelle à Liège, organisée par l'A.P.I.A.W.

1951 Léon Degand lui consacre un article dans le nº 1 de *XXᵉ siècle*.

1952 Léon Degand publie un livre sur lui (édition del Cavallino, Milan-Venise).

1953 Participe à la Biennale de Sao Paulo où il obtient le 2ᵉ prix de peinture.

1954 Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles lui consacre une grande exposition, de même que le Musée Municipal d'Eindhoven.

1955 Obtient le Premier prix de peinture à la Biennale de Sao Paulo.

1956 Grande rétrospective au Musée Grimaldi d'Antibes.

1957 La Galerie Berggruen présente ses collages. Catalogue préfacé par Léon Degand.

1958 Participe avec Matisse, Picasso, Laurens, Arp, Miro, etc., à une exposition au Palais des Beaux-Arts de Liège.

1958 Obtient le Prix Guggenheim pour l'Italie.

1959 S'installe à Meudon.

1959 Exposition individuelle à la Galerie Birck de Copenhague.

1960 Exposition individuelle à la Galerie de France. Catalogue préfacé par François le Lionnais.

1960 La Biennale de Venise lui consacre une salle.

1960 Participe avec trois œuvres antérieures à 1914 à l'exposition les Sources du XXᵉ siècle organisée par Jean Cassou au Musée National d'Art Moderne.

1961 André Verdet lui consacre un livre (édition du Musée de Poche, Paris).

1962 Article sur lui de Guy Habasque dans le numéro de juin de *XXᵉ Siècle*.

1963 Grande exposition au Kunsthaus de Zurich (230 nᵒˢ au cat. Préface par R. Wehrli et J. Lassaigne).

1963 Sa ville natale lui rend l'hommage d'une grande exposition présentée dans le

Palais Strozzi (223 nos au cat. Préface par Franco Russoli, Murela Mendes et J. Lassaigne).

1963 Publication (en italien, français et anglais) du livre de Murela Mendes sur lui (éd. dell' Ateneo, Rome).

1964 Grande rétrospective au Folkwang Museum d'Essen.

1964 Exposition à la Galerie Madoura de Vallauris. Catalogue préfacé G. Doudaille.

1965 Exposition organisée par la Galerie Im Erker de St. Gall.

1965 Participe à l'exposition Kunst in den Jahren 1924-1939 présentée par le Wallraf Richartz Museum de Cologne.

1966 Participe à l'exposition « Comprendre la peinture du XXe siècle », à la Galerie des Ponchettes de Nice.

1966 Exposition à la Galerie La Polina de Gênes.

1966 Exposition à la Galerie Holst Hulvorsens d'Oslo.

1966 Exposition au Cercle Noroit d'Arras.

1966 Participe à l'exposition Dix Ans d'Art Vivant organisée par la Fondation Maeght à St-Paul-de-Vence.

1967 Participe à la seconde exposition Dix Ans d'Art Vivant organisée par la Fondation Maeght à St-Paul-de-Vence.

1967 Exposition au Musée de Grasse.

1968 Exposition au Kunsrforeningen de Copenhague.

Dix questions à Alberto Magnelli

Interview de Luigi Ferrarino

LF *Que signifie donc le fait de parler d'un Magnelli « antisentimental », qualification, qui prononcée en matière de critique risque de valoriser certaines versions tendancieuses qui font de lui un peintre « géométrique »?*

AM Les gens — trop souvent hélas ! — s'arrêtent à cette image, à ce mot « géométrie ». Il est normal que cela devienne négatif. Procédons avec ordre : Il y a tout un art que nous pouvons appeler « géométrique » sans que pour cela cet art devienne négatif. Ce qui compte par-dessus tout, c'est la composition, la construction de « la mise en page » — c'est-à-dire l'ossature, l'armature de base — sur laquelle l'invention crée des formes déterminées, préétablies.

Il existe « un géométrisme » qui ne restera que géométrisme parfois utile, mais alors dans le domaine de la décoration et qui est souvent à côté de ce qui s'appelle et de ce qui est vraiment l'Art. Dans cette structure de base entrent et doivent entrer tout l'enthousiasme et toute la chaleur d'expansion qui en font ensuite une œuvre d'art, dans le sens le plus absolu de la parole.

Il faut que l'œil puisse à la fois rechercher l'architecture de base — qui part toujours d'une « géométrie spéciale » — et être capable de voir et de comprendre tout le reste que seul l'artiste connait et peut mettre « en profondeur » créatrice. Il y a différents lyrismes : il y a le lyrisme à la Renoir dans lequel le sujet — presque toujours — passe avant la forme et pourtant sans négliger ses grandes qualités de sensibilité à la couleur; il y a un autre lyrisme encore plus profond : celui de Masaccio, de Uccello, de Vermeer de Delft, de Conrad Witz, etc. Puis plus près de nous il y a celui que renferme la forte expression cubiste.

Tout cela part d'une certaine géométrie mais enveloppée par la plus chaude et la plus humaine expression.

LF *Une autre opinion qui mérite d'être contrôlée concerne la « monumentalité » de l'art de Magnelli.*

Acceptez-vous, Magnelli, cette qualification de votre peinture?

AM La « Monumentalité » provient d'un complexe de faits et de possibilités. Il y a un art magnifique qui n'est nullement monumental et dans lequel on ne sent aucune nécessité de « monumentalité ». Qui a dans son caractère et dans son mode d'expression le sens de la synthèse — toujours plus simple et toujours plus condensée même dans les mesures les plus petites —; sa façon d'agir et de réaliser atteindra ces résultats intenses qui donneront à l'observateur attentif,

l'impression de la « monumentalité » qui est toute contenue dans les formes lorsque celles-ci sont portées au maximum de leur puissance et au strict nécessaire. Semblable à une colonne : qui, si elle est d'une grande justesse de proportions donne cette impression d'accomplissement.

LF *L'absence de « figuratif » propre à Magnelli, a pu suggérer l'appellation de « décorations augustes et sereines » (Jean Arp).*

Êtes-vous d'accord Magnelli avec cette opinion qui veut que l'art abstrait soit de par sa nature même, orienté vers la décoration?

AM L'Art, y compris celui qu'il est convenu d'appeler abstrait, peut certainement créer dans l'imagination de celui qui ne sait pas très bien voir et analyser, une impression « décorative » dépourvue d'âme. Mais il y a abstraction et abstraction. L'art — s'il est vraiment tel — n'est nullement abstrait. Tout est à la fois abstrait et concret. Quand l'Art qu'il soit abstrait ou concret, manque d'inspiration il n'est jamais qu'une pauvre chose. Les grands « fresquistes » (ou pour mieux dire les fresques) « décoraient les lieux qu'on leur confiait ». Mais l'artiste ne fut jamais décoratif. Donc tout dépend uniquement de l'homme, de ses qualités, de sa puissance d'expression. S'il reste à la « surface » des choses son œuvre ne sera que décorative. Le « solide » ne s'obtient — comme dans toutes fondations — que lorsque l'on touche la roche, seulement lorsque l'on a atteint une certaine profondeur qui est l'unique salutaire et la seule capable de supporter un poids supérieur.

LF *Vos peintures peuvent-elles se réclamer de la composition dynamique de Paolo Uccello plutôt que de la fixité statique de Piero della Francesca « le peintre toscan aux tons clairs »?*

AM Chaque tableau a sa vitalité, ses propres nécessités. On ne peut mettre ni les formes, ni les couleurs au hasard. Chaque réalisation lorsqu'elle est guidée par une conscience intérieure demande une préparation plus ou moins longue. Il y a des compositions qui exigent une coloration, une quantité de tons « clairs ». D'autres compositions, disons plus dramatiques, ont par contre besoin de coloris plus forts, plus denses. On peut faire un tableau avec des tons clairs mais dans lequel la quantité arrive à donner un effet d'une grande puissance. C'est peut-être son dessin, son ossature de construction : ceci se voit également chez

Piero della Francesca. Il n'y a que les Grands qui puissent nous donner des leçons. Eux seuls nous indiquent la route. Puis chacun choisit la sienne selon sa propre vision extérieure et intéreieure et selon les forces qu'il possède. Naturellement Masaccio, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Giotto pour ne citer qu'eux, sont des colosses propres à nous faire ouvrir de grands yeux : ils sont de mon pays. Je suis allé les voir pour commencer. Ils étaient là à nous attendre. Tous sont différents mais tous sont arrivés à leur but.

Même Piero quelquefois peut apparaître statique, comme un monde, enchanté. Mais avec quelle maîtrise, quelle possession et quelle illumination !

Si le grain est de bonne qualité, « s'il est semé dans la terre la plus propice » un jour il sortira vigoureux, chargé de tous les fruits qu'il peut donner. Une œuvre d'art véritable a besoin de formes courbes comme de lignes droites. C'est la juste proportion de ces dernières qui conduira à la création, création aussi logique que la chose la plus naturelle. Car une œuvre d'art malgré ses passages et ses mystères doit apparaître comme une chose naturelle, comme si elle avait toujours existé.

Chez Piero il y a une immense poétique; chez Uccello c'est le drame plastique, comme chez Andrea, comme chez Masaccio. Chacun d'eux nous montre la grande leçon que l'on ne doit pas oublier et qui nécessairement a servi à former notre vision et notre personnalité.

LF *La claire sérénité de Magnelli constitue la composante italienne de sa peinture et malgré le modernisme du langage et du procédé d'exécution, en fait une peinture classique et renaissante.*

Partagez-vous Magnelli cette interprétation de votre art?

AM J'ai dit d'où j'étais parti. Et j'y tiens énormément. Ceci me semble d'ailleurs une chose tout à fait naturelle. Souvent des raisons impérieuses nous forcent à devenir des « déracinés ». Il y en a tant qui n'ont pu conserver « le contact » avec leur terre natale. Je ne fais bien entendu aucun chauvinisme. Cette idée — vous le comprenez — est bien loin de moi.

Mais chacun de nous porte en lui — s'il est ou veut être sincère — les germes profonds qui lui appartiennent. Ils sont si nombreux ceux qui se « transplantent » ou qui sont obligés de se retrouver ailleurs; et ceci malheureusement avec tous les dangers que ces faits comportent. Pour certains c'est quelquefois une

chance, une ouverture sur des horizons inconnus, sur des êtres dont le contact peut produire des événements généreux. Mais dans ce cas il faut partir soit très jeune, soit lorsqu'une grande partie de la personnalité est presque définie. Il n'est pas facile de conserver l'équilibre. Il n'est pas facile de rester libre. Il n'est pas facile de faire des sacrifices de savoir vivre.

L'Art italien est dans sa majeure partie essentiellement « classique ». Il ne faut pas pourtant interpréter ce mot d'une manière péjorative comme cela arrive trop souvent. Je pense que c'est une forme d'expression essentiellement latine, méditerranéenne. C'est cette quantité d'équilibre qui affleure continuellement, qui vole dans l'air et se pose sur la terre. Ce classicisme peut être extrêmement dramatique et rester pourtant d'une clarté complète sans que l'on soit pour cela obligé de recourir à des définitions qui n'appartiennent pas à notre génie généralement si clair, si lumineux. Je suis, moi aussi, méditerranéen, mais avec une porte toujours ouverte sur l'avenir.

LF *Voulez-vous nous dire, Magnelli, comment vous affrontez la toile et comment vous la conduisez à son terme?*

AM Il est vrai qu'il me plaît et qu'il m'est nécessaire de travailler seul, au milieu de mes études. Ce n'est pas que je veuille cacher des mystères de travail. Ma peinture ne comporte pas de secret. Quand on l'observe attentivement on voit qu'il n'y a pas de «cuisine», pas de médium, pas de vernis, etc. Je procède de la façon la plus simple et la plus sûre. Je fais d'abord une quantité de dessins sur lesquels je modifie au fur et à mesure les formes qui me sont utiles. C'est sur le dessin sélectionné que je commence à étudier et à disposer méntalement les couleurs; l'une appelle l'autre et ainsi de suite; j'arrive à voir sur le dessin ce que sera ensuite la toile. Déjà en 1913-1914 je procédais de cette façon; je faisais alors des natures mortes (que je retenais par la pensée, mais que je ne «copiais pas»). C'est à ce moment-là que j'étudiai la façon de doser une couleur afin que celle-ci soit utile aux autres.

Il faut être particulièrement sûr de chaque « plein » comme de chaque vide, c'est-à-dire savoir remplir chaque espace de la manière la plus dense. Je ne fais jamais d'ébauches, je préfère que toute l'intensité demeure pure sur le tableau lui-même. Lorsque la forme a été définitivement décidée et préétablie, les couleurs qui ont été pensées avant et souvent depuis longtemps, seront associées — lors-

que l'on connaît bien le métier — avec toute cette fraîcheur et cette spontanéité contrôlée qui permet de ne jamais changer les couleurs, de les mettre « di prima » comme on dit en jargon de peintre et de pouvoir les travailler en profondeur en mettant simplement cette juste quantité nécessaire : ni plus, ni moins.

Le travail est effectué sur une toile appropriée, de bonne qualité et avec des couleurs également de première qualité. Même mes tableaux de 1913-1914 sont aussi frais que s'ils avaient été peints récemment. La chose est tellement simple. Mais sans métier on ne va pas très loin.

LF *L'art de Magnelli nous apparaît dépourvu du ver rongeur de l'angoisse. Ceci correspond-il à la véritable situation spirituelle de Magnelli?*

AM Ce n'est pas à moi de répondre et à éclaircir ce que l'on me demande ici. Au fond ce sont mes observateurs attentifs qui doivent résoudre un tel problème. Il y aura toujours des artistes qui peuvent travailler dans un état d'angoisse. Chacun a sa nature propre. Personnellement il me serait impensable de me mettre au travail dans un état de déséquilibre. Il y a évidemment des périodes de doute où l'on n'est pas du tout satisfait, ni de soi-même, ni des autres. Ce sont les moments où il faut savoir se dominer, savoir attendre et savoir dépasser la période négative. C'est tout.

LF *L'exigence qui vous a conduit à l'abstraction est-elle une exigence d'ordre formel ou de l'ordre du fond?*

AM Il ne faut pas se rebeller. Il faut réagir. Il se produit toujours une réaction contre ce qui est « le passé ».

On a donné ce nom « d'abstrait » comme on a toujours donné un nom à chaque chose. Et ce nom n'est pas heureux. Quand je fis (et j'étais seul) mes premières toiles « inventées » à Florence en 1915, c'est à partir de ce mode d'expression mûrement élaboré que j'entendais procéder. Je possède encore — je n'ai jamais voulu m'en séparer car elles sont utiles et nécessaires à la démonstration de mes recherches — une série de toiles où l'on peut suivre en passant de l'une à l'autre l'évolution de toute une synthèse qui peu à peu se détache de certaines formes, disons semi-réelles (un air toujours absolument créé par l'esprit, non vues en quelque sorte) jusqu'à ce qu'arrivé à un certain point je pris la résolution de ne plus sortir de quelque chose qui puisse encore ressembler à quelque

chose et d'entreprendre une peinture complètement « inventée ». A Florence, loin de tout, sans aucune référence possible. Le Futurisme existait mais il était très loin de mes préoccupations, de plus c'était une « théorie » et j'ai toujours été hostile aux théories et à l'obéissance servile à quelque chose que ce soit une idée ou un fait. « Inventer », faire des tableaux absolument inventés sans référence à l'habitude, aux choses et aux personnes qui nous entourent : inventer en peinture comme on a inventé en musique, en architecture.

En 1915 à Florence le mot « abstraction » ne m'était jamais venu à l'esprit. Je faisais de la peinture, je ne voulais pas peindre de la philosophie. Je ne voulais absolument pas que la littérature entrât dans la peinture. Je pensais aux volumes, à la forme et aux couleurs qui m'étaient nécessaires pour « inventer », pour créer quelque chose qui pour moi n'existait pas mais à laquelle je voulais et je pouvais donner une forme qui m'appartenait en propre.

Je répète : tout ceci est arrivé à Florence, en Italie en pleine guerre loin de toute influence. A Paris il y avait le Cubisme, puis l'Orphisme, mais tout ceci était loin, sans contacts. A Florence, exceptés les futuristes avec qui j'étais très lié, je ne voyais personne. Il n'existait rien pour l'art d'avant-garde. Aujourd'hui, en 1965, c'est la confusion née de raisons qui ont bien peu à faire avec l'art. Il faut savoir attendre.

LF *Quelles sont les perspectives qui se présentent aujourd'hui à l'art si celui-ci a désormais atteint avec l'abstraction la pointe extrême de la négation?*

AM Je ne crois pas que l'on ait atteint avec l'abstraction, la pointe extrême de la négation. Nous sommes certainement arrivés du fait de nombreuses complications négatives à une espèce de chaos international, provoqué autant par la facilité que par une soif de « notoriété à tout prix » et par tous les moyens. Beaucoup a été plus ou moins ruiné par le peu de conscience de certains. Mais je ne crois pas que ceci puisse être complètement négatif.

Au contraire, il se produira une réaction — après un arrêt forcé — et les valeurs sûres seront toujours là pour défendre cette longue et nouvelle expérience. L'art « abstrait » est et je le crois fermement, la véritable expression de notre temps. C'est l'invention de la forme, près de nous, près de notre vie.

Je l'ai déjà dit plus haut : il faut savoir attendre. Souvent c'est le temps qui fait les choses. Ces dernières années, beaucoup trop se sont laissés prendre

à une espèce de baroque plus souvent surchargé d'oripeaux que d'or et qui produit un grand effet sur les peu initiés. Trop d'amateurs d'art, douteux, ont semé la facilité en achetant sans discernement. Ils ont nourri les illusions de trop de jeunes artistes assez peu conscients et se sont eux-mêmes leurrés. De là, confusion, hauts et bas inévitables et l'arrêt qui dérive de la peur de se sentir dans le vide et de s'être trompé. C'est grave, c'est du temps perdu, trop de temps perdu. On glisse facilement lorsqu'il s'agit de tomber encore plus bas. Mais la remontée sera dure. L'artiste ne peut compter sur des moyens mécaniques, ne serait-ce que pour réapparaître à la surface. Les choses raccommodées même bien faites ne seront jamais que des assemblages.

C'est l'évolution continuelle qui compte — ceci est irréfutable. Il y aura toujours des jeunes qui possèdent de grandes qualités. Mais l'art n'est pas et ne peut pas faire comme la mode, celui qui a vraiment la passion et le courage ne peut se plier à la mode qui n'a et ne doit jamais rien avoir à faire avec l'art. La mode est comme un feu de paille, il ravage mais il s'éteint tout aussi facilement. Laissons donc faire les arrivistes, les courtisans d'une gloire passagère et fugitive. L'art est un métier dur et difficile qui ne se fait qu'en payant très cher le temps nécessaire pour arriver à quelque chose de positif et de valable. Il en a toujours été ainsi et il en sera toujours ainsi. A moins que l'on ne sente plus la nécessité de l'art ou que le monde invente ou se contente d'autres choses. Tout est possible.

LF *On sait que l'art abstrait doit entre autres, son origine à certaines composantes d'ordre mystique ou religieux qui ont inspiré l'œuvre de Kandinsky, Mondrian et Klee. Comment voyez-vous votre position par rapport à ces artistes?*

AM Par bonheur, chaque artiste porte en lui son «propre» monde. Kandinsky nous apporta tout son orientalisme natal et toutes ces formes reflétant clairement sa vision supérieure : preuves plus que concluantes et concrètes de sa pensée. Mondrian toute la perfection hollandaise, la netteté d'une simplicité trouvée avec tant de rigueur et d'efficacité. Klee, qui a pourtant fait de temps en temps des tableaux, disons abstraits, préférait développer son incroyable et inépuisable fougue d'invention magique liée à la poétique allemande si riche.

Ma position par rapport à eux est celle d'un authentique méditerranéen extrêmement lié à l'énorme fleuve qui, je l'espère, transportera encore longtemps sa grande leçon qui ne sera jamais épuisée puisque cet énorme monde d'inven-

tions et de réalisations est une source pure et perpétuelle. Je crois que le chant sera toujours le chant, que la musique sera toujours la musique et l'architecture toujours l'architecture, que l'art et son expression plastique seront toujours — et par bonheur — le fruit de toute cette nécessité aussi bien formelle que poétique et qui est fondamentalement humaine. Il n'est pas concevable que l'humanité se perde dans le « vide » et qu'elle devienne la proie de l'impossible et de « l'anti-humain ». A moins que ne vienne le jour où, comme le croyait Mondrian, on pourra vivre uniquement de pilules. Pour préciser ce que j'ai dit, j'ajoute que le monde est en complète et continuelle évolution : une certaine agitation s'est répandue dans tous les domaines. Personne ne peut ni leur donner une pause (toujours salutaire et utile à la réflexion), ni leur donner un rythme moins étouffant. Celles qui seront les nécessités des hommes de demain restent dans les mains magiques des Dieux. Les êtres pourront peut-être vivre de façons absolument opposées, tournés vers les nouveautés les plus logiques ou les plus absurdes mais qui constitueront malgré tout « Il domani ».

On ne sait où peut conduire la vitesse avec laquelle les hommes croient vivre. Ce sera à eux de la subir ou de la transformer. De toute façon il faut accepter un tel rythme avec toutes ses possibilités valables ou négatives — tout ceci est la vie.

Pour reprendre notre propos, l'art devra être encore et toujours là, en dépit des plus spectaculaires évolutions — ce sera aux autres, aux jeunes et valables générations à prononcer « la parole-miracle » qui sera l'avenir, la continuation.

Nous exprimons notre reconnaissance
aux collectionneurs,
directeurs de musées et de galeries
qui ont bien voulu consentir
des prêts généreux
à l'occasion de cette exposition :

Mme Marguerite Arp-Hagenbach, Bâle.
M. Hans C. Bechtler, Zurich.
Mme Marguerite Bloc, Bellevue-Meudon.
Mme O. Degand, Paris.
Mme Simone Frigerio, Paris.
M. F. Graindorge, Liège.
M. et Mme Charles Jacquet,
La Louvière (Belgique).
Docteur Emilio Jesi, Milan.
Docteur Riccardo Jucker, Milan.
M. Olivier Le Corneur, Paris.
M. François Le Lionnais,
Boulogne-sur-Seine.
M. Alberto Magnelli, Meudon-Bellevue.
Docteur Walter Pfluger, Zurich.
Mme Rodolph de Schulthess, Zollikon.
M. Sicard Skaugen, Oslo.
Docteur Max H. Welti, Zurich.

Musée Folkwang, Essen.
Musée des Beaux-Arts, Grenoble.
Kunsthaus, Zurich.
Emi - Galerie Verrière
(Esthétique Murale Internationale), Lyon.
Galerie im Erker, St. Gall.
Galerie Lorenzelli, Bergame.

ainsi qu'aux prêteurs anonymes.

Notices rédigées
par Mlle Antoinette Huré

CATALOGUE

Peintures

1 **PAYSAGE, 1907.**

Huile sur bois. 0,34; 0,44.
Ni signé, ni daté.
Collection particulière.

2 **NEVE, 1910.**

Huile sur toile. 1,30; 1,30.
Signé et daté en bas, à droite :
Alberto Magnelli, 1910 Firenze.
Collection particulière.

3 **LES MARIÉS, 1914.**

Huile sur toile. 2,50; 2,00.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 1914.
Collection particulière.

4 **VIRGINIA, 1914.**

Huile sur toile. 1,75; 2,00.
Signé et daté en bas à droite :
A. Magnelli 1914.
Collection particulière.

5 **LE CAFÉ, 1914.**

Huile sur toile. 1,75; 2,00.
Ni signé, ni daté. A au dos :
Le café 1914.

6 **L'HOMME A LA CHARRETTE, 1914.**

Huile sur toile. 1,70; 1,30.
Signé et daté en bas vers le milieu :
Firenze 1914.
Collection particulière.

7 **FEMME AU BOUQUET, 1914.**

Huile sur toile. 1,30; 0,93.
Signé et daté en bas, à droite :
A. Magnelli 1914.

8 **LE PAYSAN AU PARAPLUIE, 1914.**

Huile sur toile. 1,00; 0,75.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 14.
Collection particulière.

Les dimensions sont données dans l'ordre suivant : hauteur - largeur - profondeur.

Les œuvres dont la provenance n'est pas précisée sont la propriété de l'artiste.

9 **FEMME AU TABLIER VIOLET, 1914.**

Huile sur toile. 1,00; 0,75.
Signé et daté en bas, à droite :
A. Magnelli 1914.
Collection particulière.

10 **LA JAPONAISE, 1914.**

Huile sur toile. 1,00; 0,75.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 1914.

11 **PAYSAGE A LA CHEMINÉE D'USINE, Florence 1914.**

Huile sur toile. 1,00; 0,75.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 1914.

12 **LA GRILLE NOIRE, Florence 1914.**

Huile sur toile. 1,00; 0,75.
Signé et daté en bas, à droite :
A. Magnelli 14.

13 **FEMME ASSISE, 1914.**

Huile sur toile. 0,99; 0,755.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 14.
Collection M. Sigurd Skaugen, Oslo.

14 **LA CONTESSA, Firenze 1913-1914.**

Huile sur toile. 1,00; 0,75.
Ni signé, ni daté.

15 **UOMO CHE FUMA, 1914.**

Huile sur toile. 1,00; 0,75.
Ni signé, ni daté.

16 **LO SPOSO, Firenze 1914.**

Huile sur toile. 1,00; 0,75.
Ni signé, ni daté.

17 **LA SPOSA, Firenze 1914.**

Huile sur toile. 1,00; 0,75.
Ni signé, ni daté.

18 **IL FANTINO CHE HA VINTO, Firenze 1914.**

Huile sur toile. 1,00; 0,75.
Ni signé, ni daté.

19 **LA PAYSANNE, 1914.**

Huile sur toile. 1,00; 0,75.
Ni signé, ni daté.

20 **LA JARRE ROUGE, 1914.**

Huile sur toile. 0,70; 0,55.
Signé et daté en bas à gauche :
Magnelli 1914.

21 **NATURE MORTE A LA POMME, 1914.**

Huile sur toile. 0,70; 0,55.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 1914.

22 **NATURE MORTE A LA BOITE ROUGE, 1914.**

Huile sur toile. 0,70; 0,55.
Signé et daté en bas, à gauche :
Alb. Magnelli 1914.
Collection particulière.

23 **NATURE MORTE A L'OVALE VIOLET, 1914.**

Huile sur toile. 0,70; 0,55.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 1914.
Collection particulière.

24 **COMPOSITION N° 0521, 1915.**

Huile sur toile. 1,40; 0,93.
Signé et daté en bas, à gauche :
A. Magnelli 1915.
Collection particulière.

25 **PEINTURE 0525 II, 1915.**

Huile sur toile. 1,00; 0,76.
Signé et daté :
Magnelli 15.
Collection particulière, Zurich.

26 **COMPOSITION N° 0526, 1915.**

Huile sur toile. 1,40; 0,93.
Signé et daté en bas, à gauche :
A. Magnelli 1915.

27 **PEINTURE N° 0528, 1915.**

Huile sur toile. 1,00; 1,25.
Signé et daté en bas, à gauche :
A. Magnelli 1915.

28 **COMPOSITION N° 0529, 1915.**

Huile sur toile. 1,25; 1,00.
Signé et daté en bas, à gauche :
A. Magnelli 1915.

29 **COMPOSITION N° 0530, 1915.**

Huile sur toile. 1,00; 0,75.
Signé et daté en bas, à gauche :
A. Magnelli 1915.
Collection particulière.

30 **COMPOSITION N° 0532, 1915.**

Huile sur toile. 0,70; 0,55.
Signé et daté en bas à droite :
Magnelli 915.

31 **FEMME AU CORSAGE BLEU, 1917.**

Huile sur toile. 1,00; 1,25.
Signé et daté.
Collection Dr Walter Pfluger, Zurich.

32 **TORSES DE FEMMES, Florence 1917.**

Huile sur toile. 1,00; 1,25.
Signé et daté en bas, à droite :
A. Magnelli 1917.

33 FEMME A L'ARBRE, 1917.

Huile sur toile. 1,25; 1,00.
Ni signé, ni daté. Au dos :
Florence 1917.

34 FEMME A L'ÉVENTAIL, 1917.

Huile sur toile. 1,25; 1,00.
Signé et daté en bas, à droite :
A. Magnelli 1917.
Collection particulière.

35 EXPLOSION LYRIQUE Nº 2, 1918.

Huile sur toile. 1,25; 1,25.
Signé et daté en bas, à droite :
A. Magnelli 1918.

36 EXPLOSION LYRIQUE Nº 3, 1918.

Huile sur toile. 1,20; 1,20.
Signé et daté en bas, à droite :
A. Magnelli 1918.

37 EXPLOSION LYRIQUE Nº 5, 1918.

Huile sur toile. 1,20; 1,20.
Signé et daté en bas, à gauche :
A. Magnelli 1918.
Collection particulière.

38 EXPLOSION LYRIQUE Nº 8, 1918.

Huile sur toile. 1,00; 0,81.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 1918.

39 EXPLOSION LYRIQUE Nº 14, 1918.

Huile sur toile. 1,00; 1,35.
Signé et daté au dos.

40 EXPLOSION LYRIQUE Nº 19, 1918.

Huile sur toile. 1,40; 0,93.
Signé et daté en bas, à droite :
A. Magnelli 1918.

41 PAYSAGE TOSCAN, 1922.

Huile sur toile. 1,00; 0,75.
Signé et daté en bas, à gauche :
A. Magnelli 1922.

42 LA FEMME D'AREZZO, 1925.

Huile sur toile. 1,20; 0,92.
Signé et daté en bas, à droite :
1925.

43 LE GRAND VOILIER, 1928.

Huile sur toile. 0,57; 0,75.
Signé en bas, à droite :
Magnelli, non daté.

44 VOILIER AU SILOS, 1929.

Huile sur toile. 1,05; 1,10.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 1929.

45 PIERRES Nº 2, 1932.

Huile sur toile. 1,63; 1,31.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 32.

46 PIERRES Nº I - G, 1933.

Tempera sur papier goudronné.
1,32; 0,79.
Signé en bas, à droite.

47 PIERRE Nº II - G, 1933.

Tempera sur papier goudronné.
1,30; 0,81.
Signé et daté à gauche, vers le bas :
Magnelli 33.

48 PIERRES Nº IV - G, 1933.

Tempera sur papier goudronné.
1,25; 0,86.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 33.

49 PIERRE, 1933.

Huile sur toile. 1,16; 0,89.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 33.
Collection Mme Simone Frigerio, Paris.

50 PIERRES Nº 8, 1933.

Huile sur toile. 1,30; 0,97.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 33.

51 PIERRES Nº 17, 1933.

Huile sur toile. 1,30; 0,97.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 33.
Collection particulière.

52 PIERRES, Nº 30, 1933.

Huile sur toile. 1,20; 1,15.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 33.

53 PIERRE, 1934.

Huile sur toile. 1,30; 0,97.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 34.
Musée des Beaux-Arts, Grenoble.

54 PIERRES Nº 3, 1934.

Huile sur toile. 1,00; 0,81.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 34.

55 PIERRES Nº 31, 1934.

Huile sur toile. 1,30; 1,70.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 34.

56 ACCORDS ALTERNÉS, Paris 1937.

Huile sur toile. 0,97; 1,46.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 37.
Collection particulière.

57 **PRESQUE RAPIDE, Paris 1937.**

Huile sur toile. 1,14; 1,62.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 37.

58 **FORMES REBONDISSANTES, Paris 1937.**

Huile sur toile. 0,97; 1,30.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 37.
Collection particulière.

59 **COMPLICES, 1938.**

Huile sur toile. 0,97; 1,30.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 38.

60 **FANTOMES ACTIFS, Paris 1938.**

Huile sur toile. 1,00; 1,25.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 38.
Collection particulière.

61 **RELATIONS SECRÊTES, 1938.**

Huile sur toile. 1,05; 0,97.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 38.

62 **ZONE DE CORRESPONDANCE, Paris 1938.**

Huile sur toile. 0,97; 1,30.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 38.

63 **RYTHME SACCADÉ, 1938.**

Huile sur toile. 0,97; 1,30.
Signé et daté :
Magnelli 1938.
Collection particulière, Zurich.

64 **ASSURANCE RÉPÉTÉE, 1941.**

Huile sur toile. 1,00; 0,81.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 41.
Collection particulière.

65 **RAISON VALABLE, Grasse 1941.**

Huile sur toile. 1,00; 0,81.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 41.
Collection particulière.

66 **MONDE DES AMES, 1941.**

Huile sur toile. 1,00; 0,81.
Signé et daté en bas à droite :
Magnelli 41.
Collection particulière.

67 **DIALOGUE NATUREL, 1942.**

Huile sur toile. 1,00; 0,81.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 42.
Collection Dr Emilio Jesi, Milan.

68 **VIOLENCE CONTENUE, 1944.**

Huile sur toile. 1,00; 0,81.
Signé et daté en bas, à gauche :
Galerie Im Erker, St. Gall (Suisse).

69 **PAROI EN TURBULENCE, Paris 1944.**

Huile sur toile. 1,30; 1,62.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 44.

70 **OPPOSITION I, Paris 1945.**

Huile sur toile. 1,00; 0,81.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 45.

71 **ATTENTION NAISSANTE, Paris 1945.**

Huile sur toile. 1,16; 0,89.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 45.

72 TENSION D'IMAGES, 1945.

Huile sur toile. 0,89; 1,16.
Collection Dott. Riccardo Jucker, Milan

73 ATTENTION DOMINÉE, 1945.

Huile sur toile. 1,00; 0,81.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 45.
Collection M. François Le Lionnais' Boulogne-sur-Seine.

74 COMME UNE COMÈTE, 1945.

Huile sur toile. 1,00; 0,81.
Signé et daté :
Magnelli 45.
Collection particulière, Paris.

75 SANS CRAINTE, 1945.

Huile sur toile. 1,16; 0,89.
Signé et daté en bas, à droite.
Collection M. F. Graindorge, Liège.

76 RASSEMBLÉS, 1946.

Huile sur toile. 0,99; 0,81.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 46.
Collection Dr Max H. Welti, Zurich.

77 RIEN D'AUTRE, 1947.

Huile sur toile. 1,46; 0,97.
Signé et daté en bas à droite :
Magnelli 47.

78 GRAND VENT, Paris 1947.

Huile sur toile. 0,97; 1,30.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 47.

79 SUR LA VOIE, 1947.

Huile sur toile. 1,30; 0,90.
Signé et daté en bas, à droite.
Galerie Lorenzelli, Bergame.

80 **POINT FORT, 1947.**

Huile sur toile. 1,30; 0,96.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 1947.

81 **VISION INCONFORTABLE.**
Paris 1947.

Huile sur toile. 0,97; 1,30.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 47.

82 **POINTS D'HOSTILITÉ N° 2, 1948.**

Huile sur toile. 1,30; 1,62.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 48.

83 **SUR LE MÊME PLAN, 1948.**

Huile sur toile. 0,96; 1,30.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 1948.

84 **HEURES DU MATIN,** Paris 1948.

Huile sur toile. 0,97; 1,30.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 48.
Collection particulière.

85 **REMUANT L'INFINI, 1948.**

Huile sur toile. 1,46; 0,97.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 48.

86 **APPARITION D'ESPACES, 1948.**

Huile sur toile. 1,30; 1,95.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 48.
Collection Mme O. Degand, Paris.

87 **UNIS ET SÉPARÉS, 1948.**

Huile sur toile. 1,14; 1,46.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 48.

88 **A PERTE DE VUE, 1949.**

Huile sur toile. 1,02; 1,30.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 49.

89 **RIEN D'INVOLONTAIRE, 1949.**

Huile sur toile. 1,14; 1,46.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 49.

90 **DIRECTION ENTOURÉE,** Paris 1949.

Huile sur toile. 1,14; 1,46.
Signé et daté en bas, à droite.

91 **MISE EN ORDRE, 1950.**

Huile sur toile. 0,90; 1,30.
Signé et daté en bas, à droite :
50.

92 **LUMIÈRE DIFFUSE, 1950.**

Huile sur toile. 1,00; 1,60.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 50.
Collection M. H. C. Bechtler, Zurich.

93 **ATTITUDE TRANQUILLE,** Paris 1950.

Huile sur toile. 0,80; 0,65.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 1950.

94 **FORCES DRESSÉES N° 1, 1951.**

Huile sur toile. 1,30; 1,62.
Signé et daté en haut, à gauche :
Magnelli 51.

95 **MESURES ILLIMITÉES N° 3, 1951.**

Huile sur toile. 1,30; 0,97.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 51.

96 CONFRONTATION, 1952.

Huile sur toile. 1,14; 1,62.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 52.
Collection M. F. Graindorge, Liège.

97 MESURES ILLIMITÉES Nº 5, 1953.

Huile sur toile. 0,81; 0,65.
Signé et daté.
Collection Marguerite Arp-Hagenbach, Bâle.

98 PANNEAU MURAL, 1954.

Huile sur toile. 1,20; 2,50.
Signé en bas, à droite, non daté.

99 FACE AU LARGE, 1955.

Huile sur toile. 1,00; 0,80.
Signé et daté en haut à droite :
Magnelli 55.
Musée Folkwang, Essen.

100 TRIPTYQUE, 1956.

Huile sur toile. Nº I : 0,92; 0,73.
Signé en haut, à droite :
Magnelli 56.

Nº II : 1,30; 0,97.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 56.

Nº III : 0,92; 0,73.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 56.

101 BRUIT CALME, 1956.

Huile sur toile. 0,92; 0,73.
Signé et daté.
Collection M. et Mme Charles Jacquet, La Louvière (Belgique).

102 COORDINATION, 1957.

Huile sur toile. 1,95; 1,30.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 57.
Collection particulière.

103 **REGARDS ANIMÉS Nº 1, 1958.**
Huile sur toile. 1,30; 0,97.
Signé en bas, à gauche :
Magnelli. Non daté.

104 **ÉQUILIBRE, 1958.**
Huile sur toile. 1,75; 2,00.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 58.

105 **RAMIFICATION, 1958.**
Huile sur toile. 2,00; 2,50.
Signé et daté en bas, à gauche :
58.

106 **CHEMIN LUMINEUX, 1958.**
Huile sur toile. 1,75; 2,00.
Signé et daté en haut, à gauche :
Magnelli 58.

107 **LÉGENDE, 1958.**
Huile sur toile. 1,16; 0,89.
Signé en bas, à gauche :
Magnelli. Non daté.

108 **CONCEPTION CLAIRE, 1958.**
Huile sur toile. 1,62; 1,30.
Signé en haut, à droite.
Collection M. F. Graindorge, Liège.

109 **SILHOUETTE PROJETÉE, Paris 1958.**
Huile sur toile. 0,65; 0,81.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 1958.

110 **REMPART, 1959.**
Huile sur toile. 1,00; 0,81.
Signé en haut, à droite :
Magnelli. Non daté.

111 **MESURES Nº 3, 1959.**
Huile sur toile. 1,30; 0,97.
Signé en haut à gauche :
Magnelli. Non daté.

112 **PAUSE CONTROLÉE, 1959.**
Huile sur toile. 1,62; 1,30.
Signé en bas, à droite :
Magnelli. Non daté.

113 **FIORENZA, 1962.**
Huile sur toile. 1,62; 1,30.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 62.
Kunsthaus, Zurich.

114 **VOLONTAIRE Nº 3, 1962.**
Huile sur toile. 1,62; 1,30.
Signé et daté en haut, à gauche :
Magnelli 62.

115 **VOLONTAIRE Nº 4, 1962.**
Huile sur toile. 1,62; 1,30.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 62.

116 **VOLONTAIRE Nº 5, 1962.**
Huile sur toile. 1,95; 1,30.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 62.

117 **CONVERSATION Nº 3, Bellevue 1963.**
Huile sur toile. 0,73; 0,60.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 1963.

118 **ÉLÉMENTS GROUPÉS Nº 1, 1963.**
Huile sur toile. 1,62; 1,30.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 63.

119 ÉLÉMENTS GROUPÉS N° 3, 1963.

Huile sur toile. 1,62; 1,30.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 63.

120 RIVALITÉ N° 1, 1964.

Huile sur toile. 1,46; 1,14.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 64..

121 FACE AU LARGE N° 3, 1965.

Huile sur toile. 1,30; 0,97.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 65.

122 LUMIÈRE SCELLÉE, 1965.

Huile sur toile. 0,65; 0,81.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 65.

123 ORGANIQUE N° 1, 1965.

Huile sur toile. 1,30; 0,97.
Signé et daté en haut, à gauche :
Magnelli 65.

124 ORGANIQUE N° 2, 1965.

Huile sur toile. 1,62; 1,30.
Signé et daté en bas à droite :
Magnelli 65.

125 ÉCRITURE N° 1, Bellevue 1965.

Huile sur toile. 0,73; 0,92.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 65.

126 REFLETS CLAIRS N° 2, La Ferrage 1965.

Huile sur toile. 0,81; 0,65.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 1965.

127 **INTERSECTIONS N° 3, 1965.**

Huile sur toile. 1,30; 0,97.
Signé et daté en bas à droite :
Magnelli 65.

128 **INTERSECTIONS N° 4, 1965.**

Huile sur toile. 1,30; 0,97.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 65.

129 **INTERSECTIONS N° 11, 1965.**

Huile sur toile. 1,30; 0,97.
Signé et daté en haut, à gauche :
Magnelli 65.

130 **INTERSECTIONS N° 12, 1965.**

Huile sur toile. 1,30; 0,97.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 65.

131 **TEMPÊTE ORDONNÉE, 1967.**

Huile sur toile. 1,30; 1,95.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 67.

132 **MOUVEMENT ÉQUILIBRÉ, 1967.**

Huile sur toile. 1,14; 1,95.
Signé et daté en haut, à gauche :
Magnelli 67.

133 **MONDE PRÉCIS, 1967.**

Huile sur toile. 1,65; 1,55.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 67.

Collages

134 **COLLAGE « ISOREL », 1938.**

Collage sur papier et Isorel. 0,49; 0,66.
Signé et daté.
Collection M. Olivier Le Corneur, Paris.

135 **COLLAGE SUR ISOREL NOIR Nº 21, 1938.**

1,00; 0,70.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 38.

136 **COLLAGE SUR TÔLE, 1938.**

0,40; 0,355.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 38.

137 **COLLAGE SUR FER, 1938.**

0,33; 0,40.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 38.

138 **COLLAGE AUX RATEAUX Nº 1, 1938.**
VISAGE D'UNE NATURE.

1,24; 1,03.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 38.

139 **COLLAGE RATEAUX JAPONAIS, 1938.**

1,35; 1,21.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 38.

140 **COLLAGE, 1942.**

Collage sur carton. 0,44; 0,74.
Signé et daté en haut, à droite.
Galerie Lorenzelli, Bergame.

141 **COLLAGE, 1942.**

0,92; 0,80.
Signé et daté :
Magnelli 1942.
Collection Mme Marguerite Bloc. Bellevue-Meudon.

142 **COLLAGE, 1942.**

0,75; 0,44.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 42.

143 **COLLAGE, 1942.**

0,60; 0,75.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 42.

144 **COLLAGE Nº 19, 1947.**

1,08; 0,77.
Signé et daté en bas à droite :
Magnelli 47.

145 **COLLAGE AU FOND NOIR, 1948.**

Papier sur carton, 0,895; 0,79.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 1948.
Collection Mme Rodolph de Schulthess, Zollikon (Suisse).

146 **COLLAGE, 1955.**

0,80; 0,40.
Signé et daté en haut, à gauche :
Magnelli 55.

147 **COMPOSITION, 1955.**

Collage. 0,78; 0,50.
Signé et daté en haut, à droite.
Collection M. F. Graindorge, Liège.

148 **COMPOSITION, 1955.**

Collage. 0,77; 0,67.
Signé et daté en haut, à gauche.
Collection M. F. Graindorge, Liège.

149 **COLLAGE AUX DEUX TRIANGLES, 1956.**

Papier sur carton. 0,53; 0,53.
Signé et daté :
Magnelli 56.
Collection particulière, Paris.

150 **COMPOSITION, 1956.**

Collage. 0,57; 0,77.
Signé et daté en bas, à gauche.
Collection M. F. Graindorge, Liège.

151 **COLLAGE, 1964.**

0,59; 0,41.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 64.

152 **COLLAGE, 1964.**

0,74; 0,66.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 64.

153 **COLLAGE, 1964.**

0,79; 0,55.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 64.

154 **COLLAGE, 1954.**

0,58; 0,58.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 64.

155 **COLLAGE, 1964.**

0,76; 0,61.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 64.

Gouaches

156 **PIERRE A, 1933.**
Gouache sur papier. 0,65; 0,40.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 33.

157 **PIERRE B, 1931.**
Gouache sur papier. 0,50; 0,65.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 31.

158 **PIERRE C, 1932.**
Gouache. 0,65; 0,50.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 32.

159 **PIERRE D, 1931.**
Gouache. 0,50; 0,65.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 31.

160 **PIERRE E, 1932.**
Gouache. 0,50; 0,65.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 32.

161 **PIERRE F, 1932.**
Gouache sur papier. 0,65; 0,50.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 32.

162 **PIERRE G, 1932.**
Gouache sur papier. 0,65; 0,50.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 32.

163 **PIERRE H, 1931.**
Gouache sur papier. 0,50; 0,65.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 31.

164 **PIERRE I, 1932.**
Gouache sur papier. 0,65; 0,50.
Signé et daté en bas, à droite :
Magnelli 32.

165 **PIERRE J, 1932.**
Gouache sur papier. 0,50; 0,65.
Signé et daté en bas, à gauche :
Magnelli 32.

166 **PIERRE K, 1932.**
Gouache sur papier. 0,65; 0,50.
Signé et daté en haut, à droite :
Magnelli 32.

167 **PIERRE L, 1931.**
Gouache sur papier. 0,50; 0,65.
Signé en bas, à gauche. Non daté.

Sculptures

168 **NATURE MORTE, 1914.**
Plomb. 0,50; 0,60; 0,60.

169 **SCULPTURE, 1914.**
Aluminium. 1,05; 0,50.

Tapisseries

170 **COMPOSITION NOIR ET BLANC, 1966.**
1,40; 2,15.
Emi. Galerie Verrière
(Esthétique Murale Internationale), Lyon.

171 **COMPOSITION, FOND PAILLE, 1966.**
2,45; 1,90.
Emi. Galerie Verrière
(Esthétique Murale Internationale), Lyon.

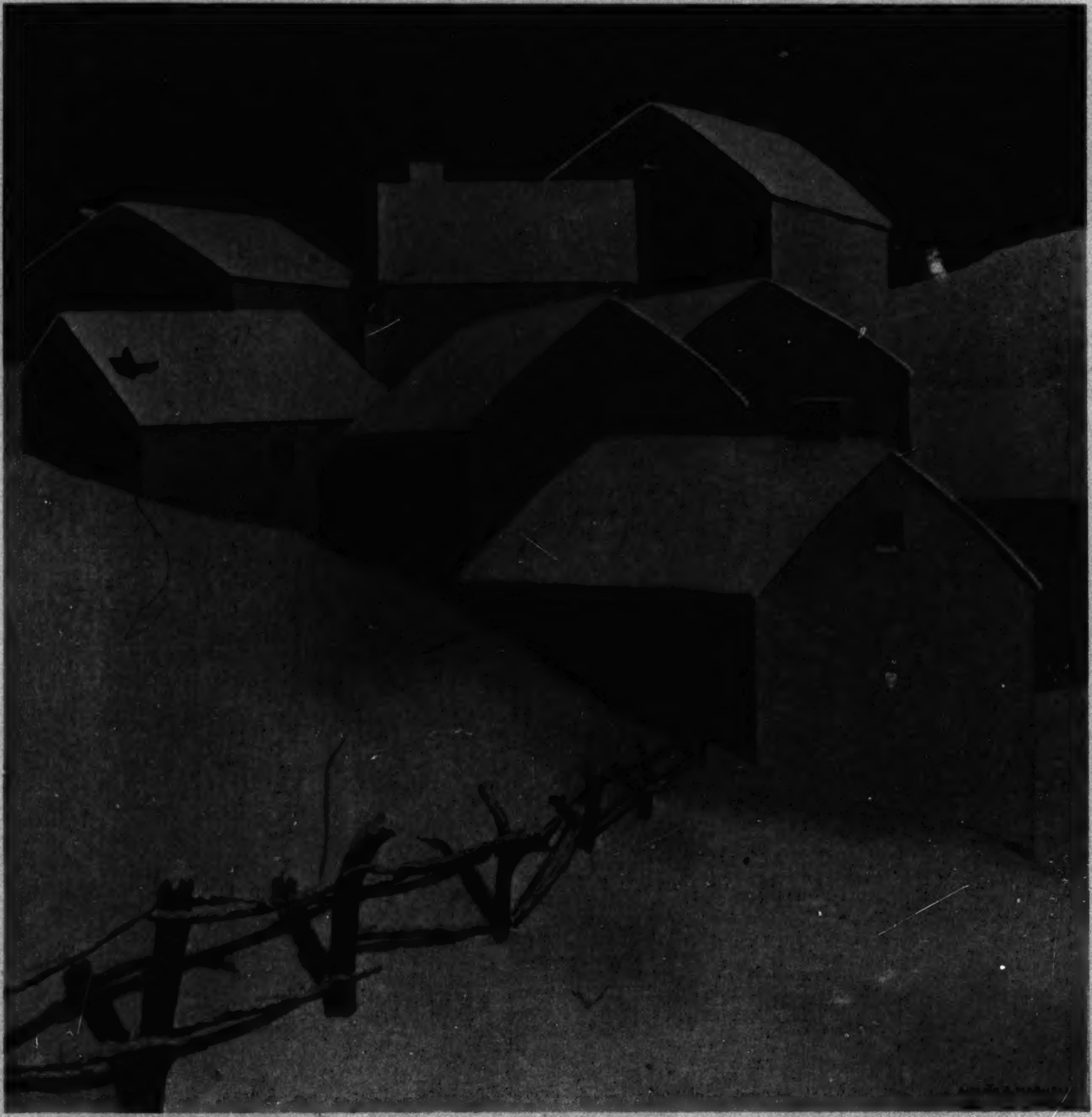
172 **COMPOSITION, FOND BLEU, 1967.**
1,40; 2,15.
Emi. Galerie Verrière.
(Esthétique Murale Internationale), Lyon.

173 **COMPOSITION, 1967.**
1,10; 1,50.
Emi. Galerie Verrière
(Esthétique Murale Internationale), Lyon.

COURTAULD INSTITUTE

REPRODUCTIONS

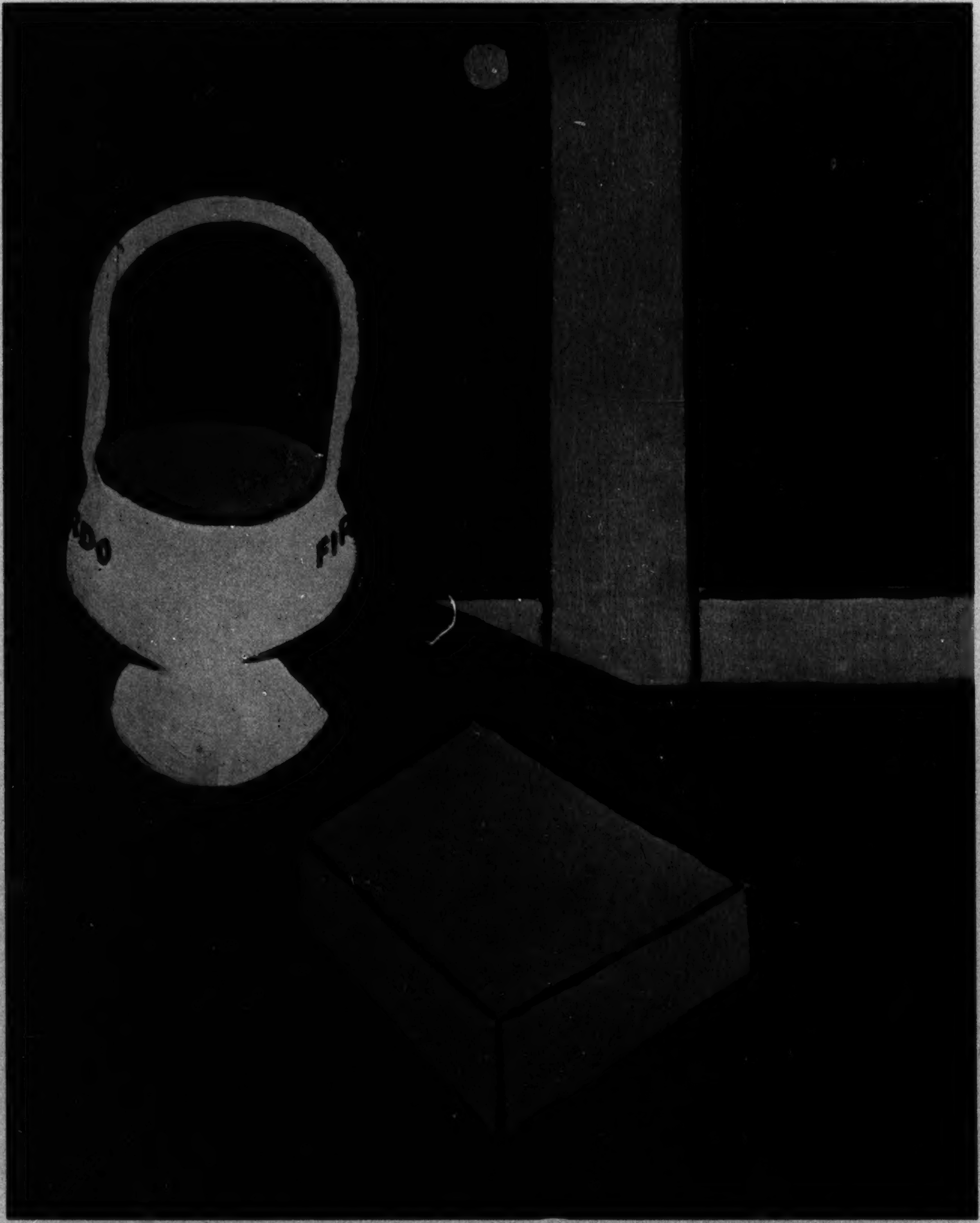
2. Neve, 1910.



7. La femme au bouquet, 1914.

9. *La femme au tablier violet*, 1914.

22. Nature morte à la boîte rouge, 1914.

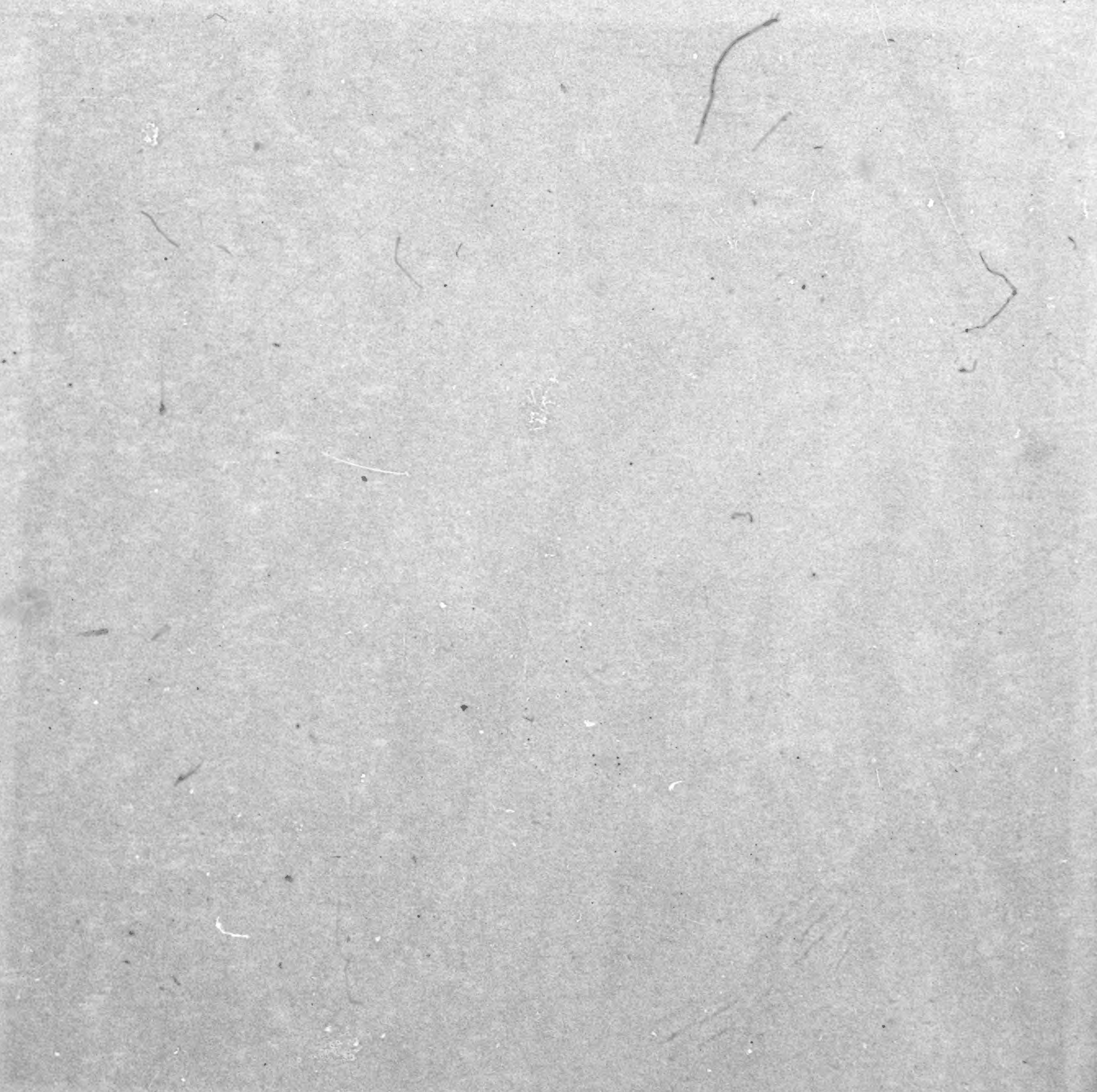


28. Composition nº 0526, 1915.

28. ***Composition 0529, 1915.***

33. Femme à l'arbre, 1917.

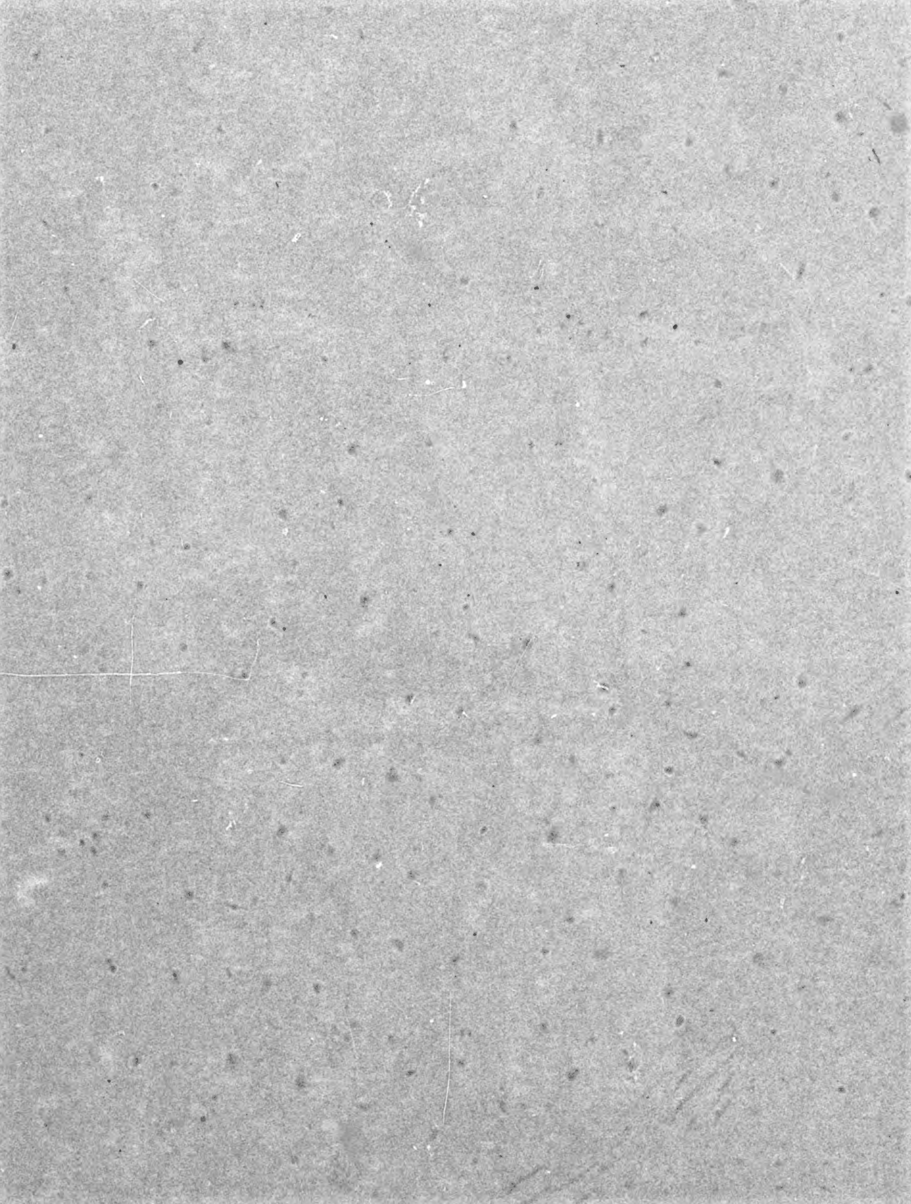
35. *Explosion lyrique nº 2, 1918.*



41. *Paysage toscan, 1922.*

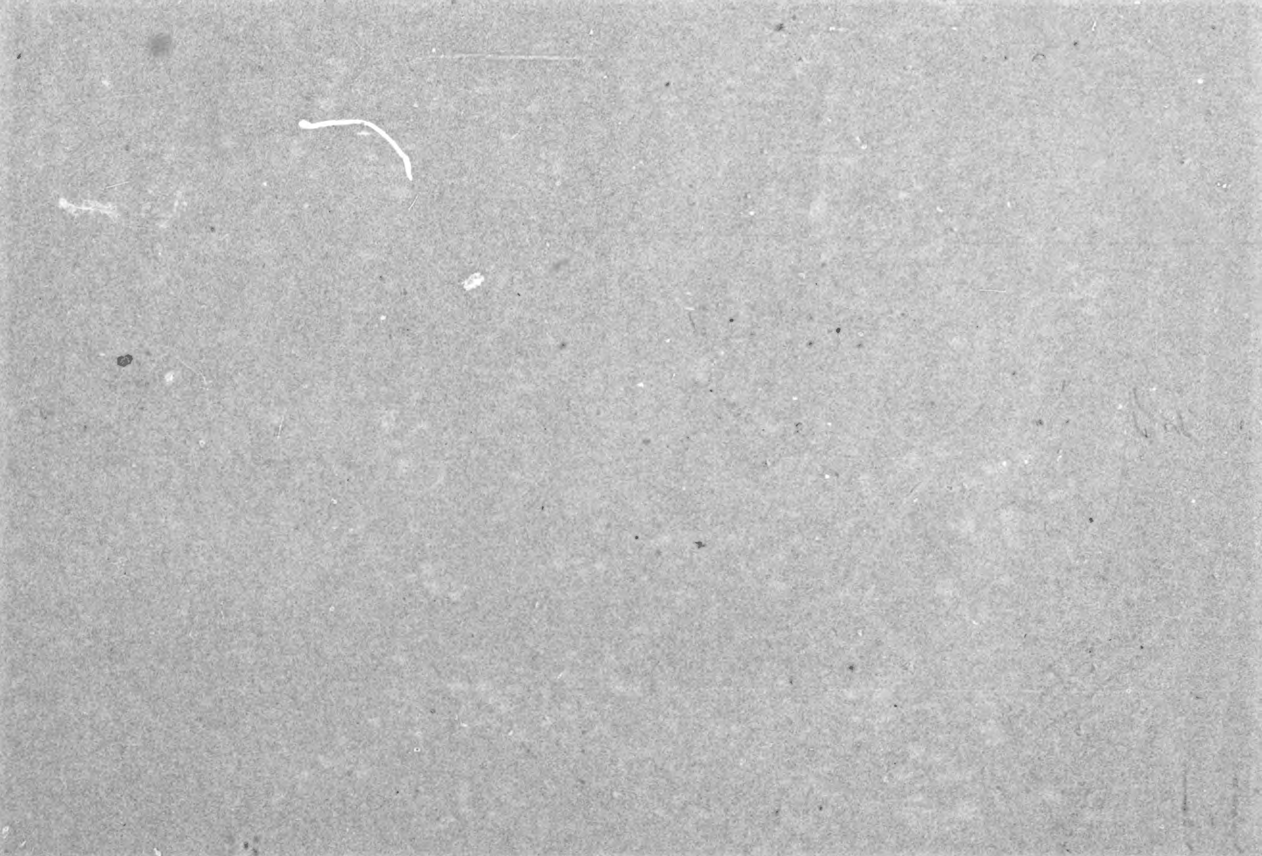
46. *Pierre nº 1 G, 1933.*

49. *Pierre, 1933.*

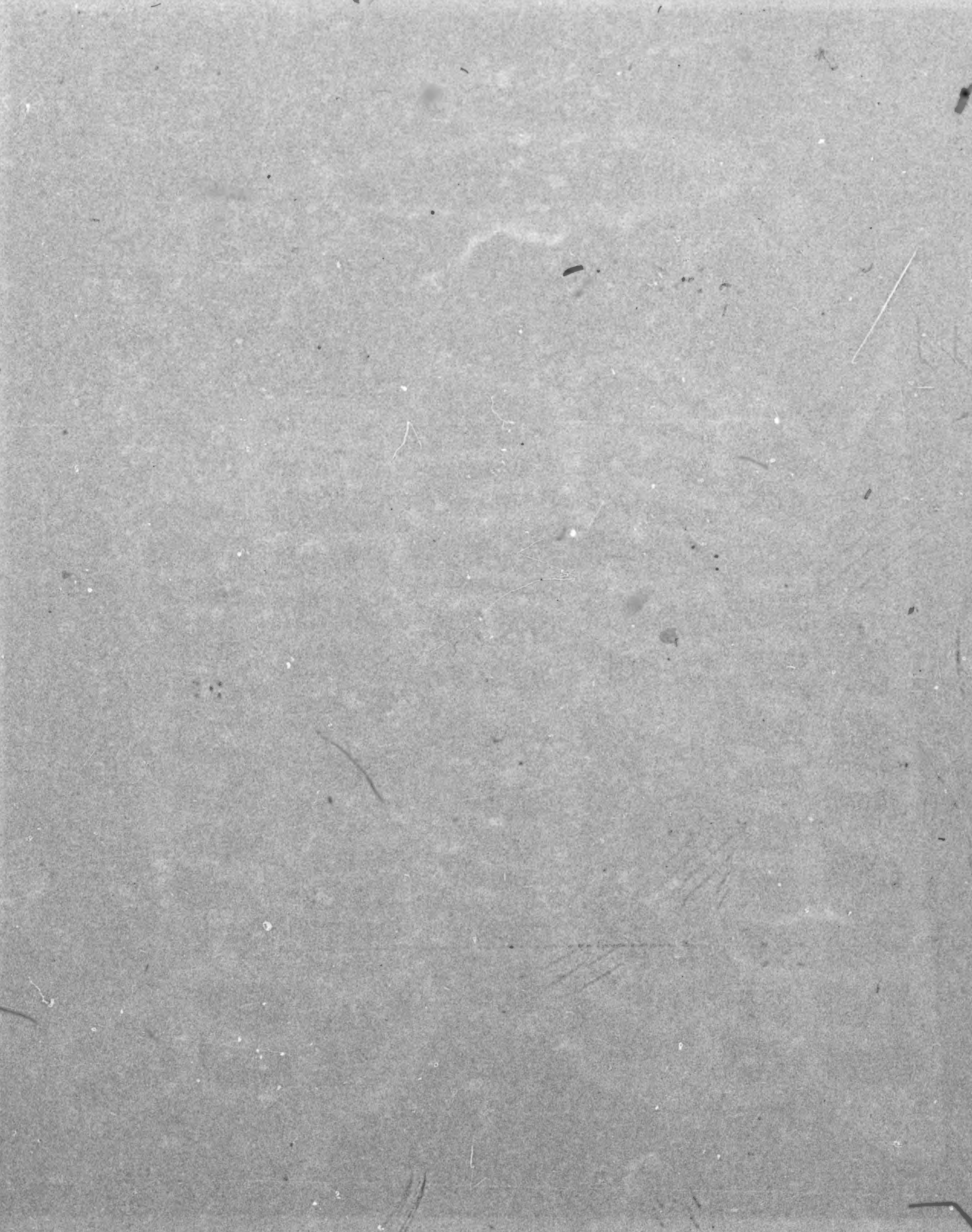


55. *Pierres n° 31, 1934.*

58. *Accords alternés, 1937.*

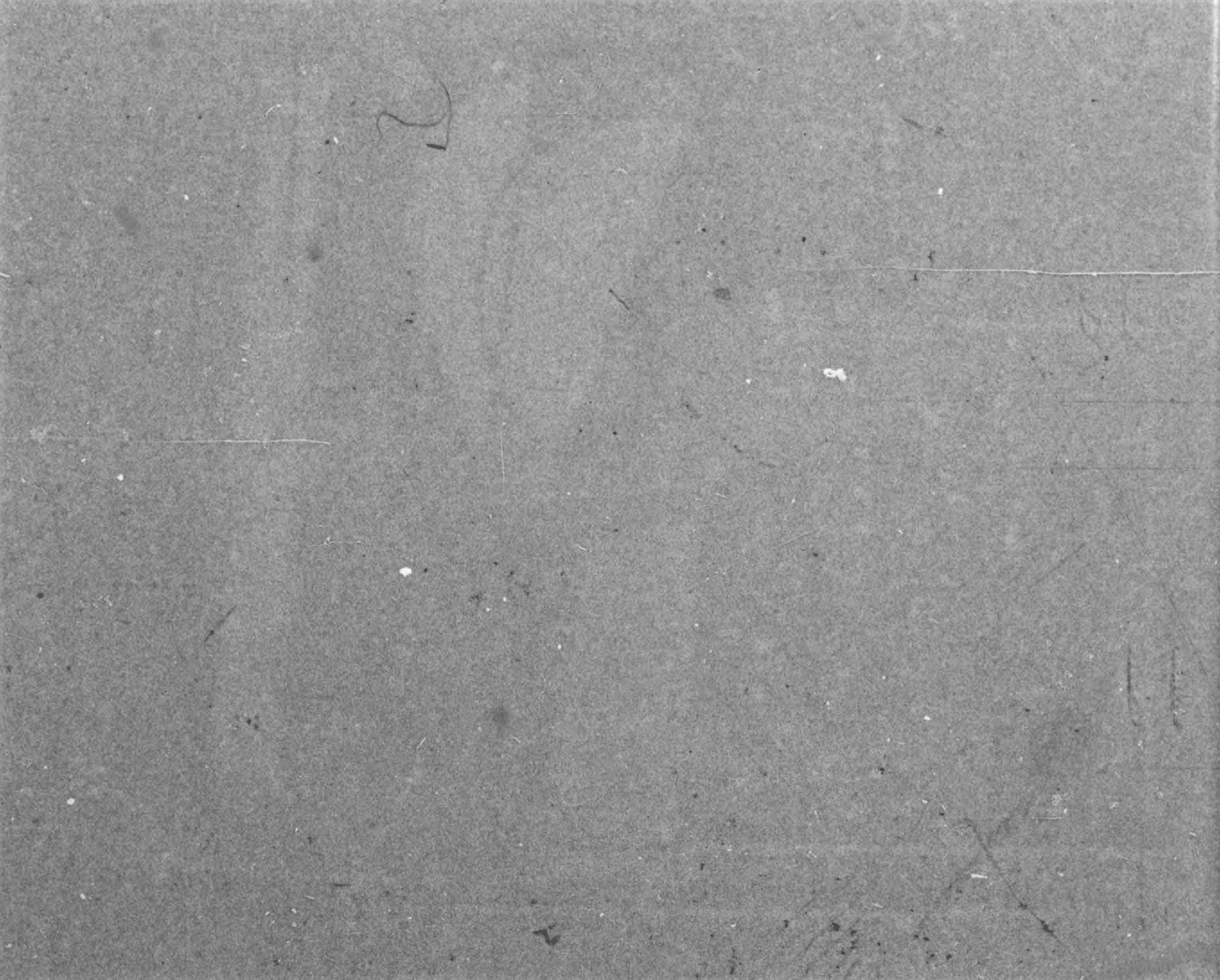


67. *Dialogue naturel, 1942.*

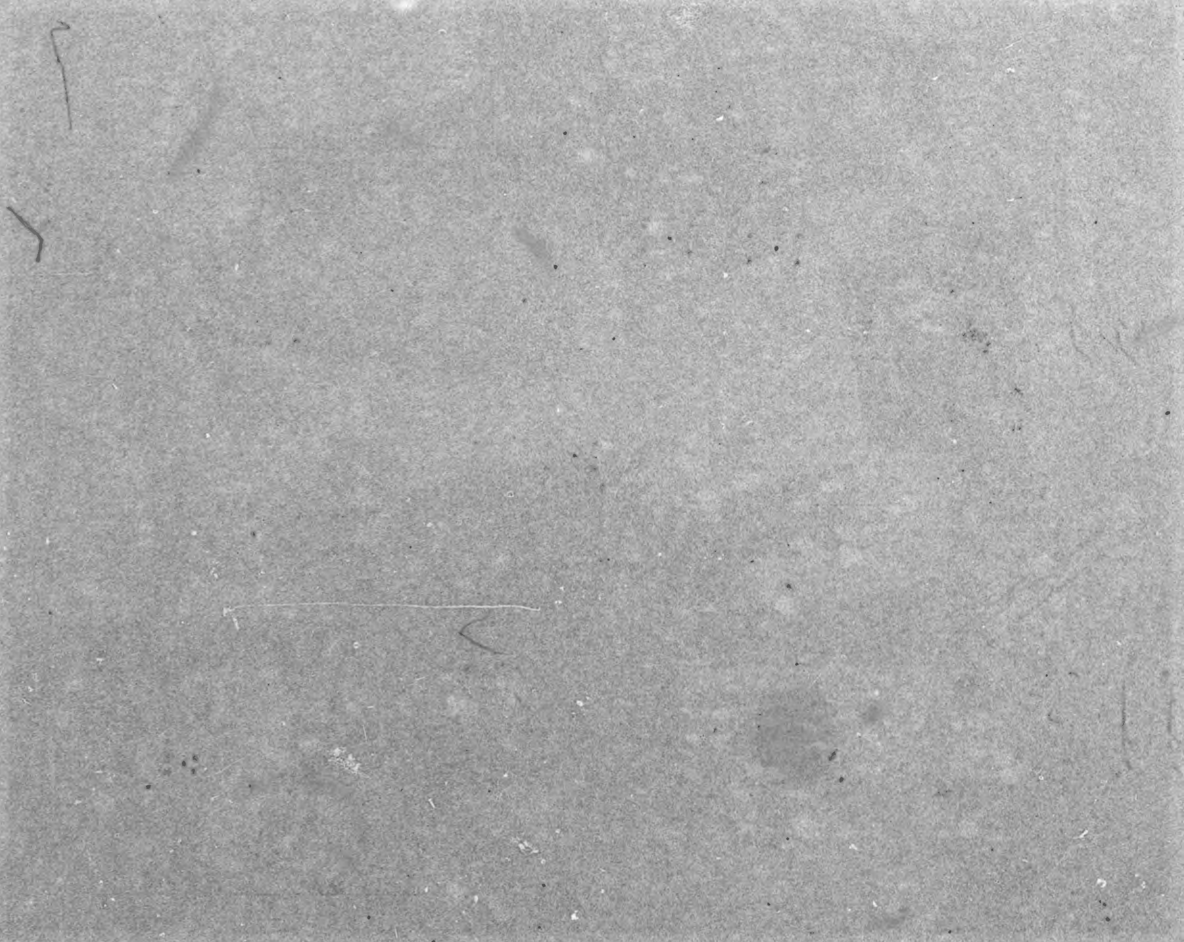


76. *Rassemblés, 1946.*

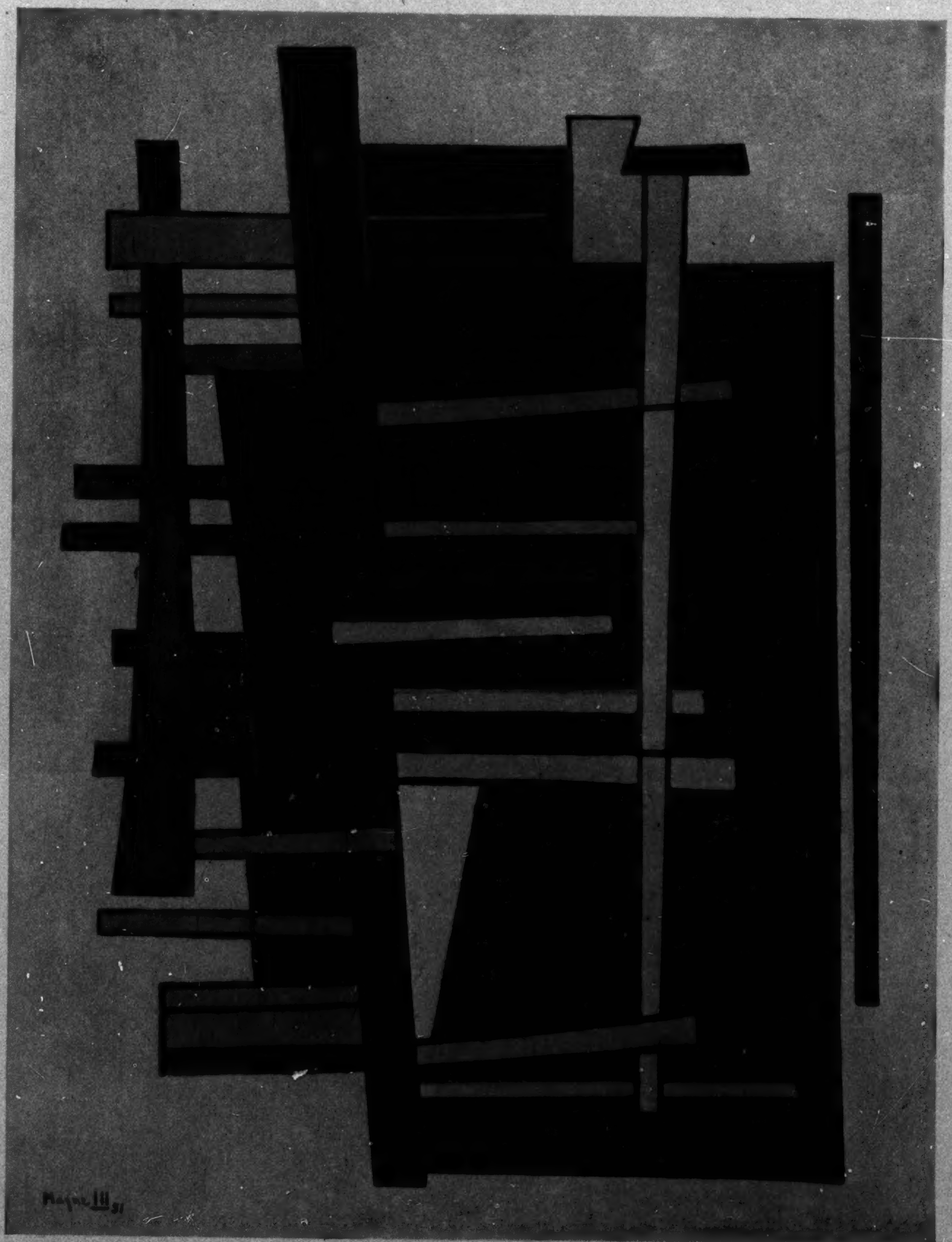
79. ***Sur la voie, 1947.***



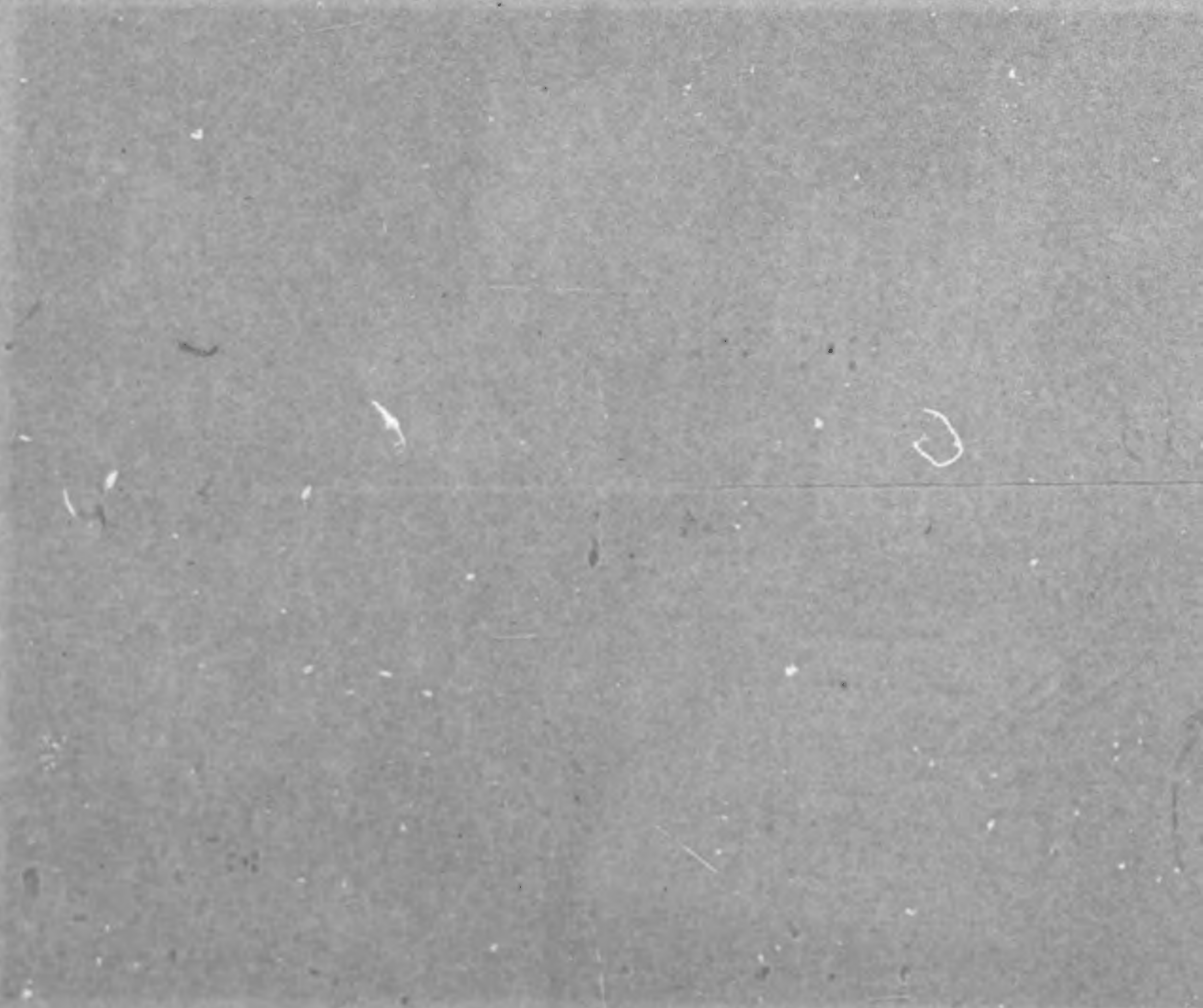
92. *Lumière diffuse, 1950.*



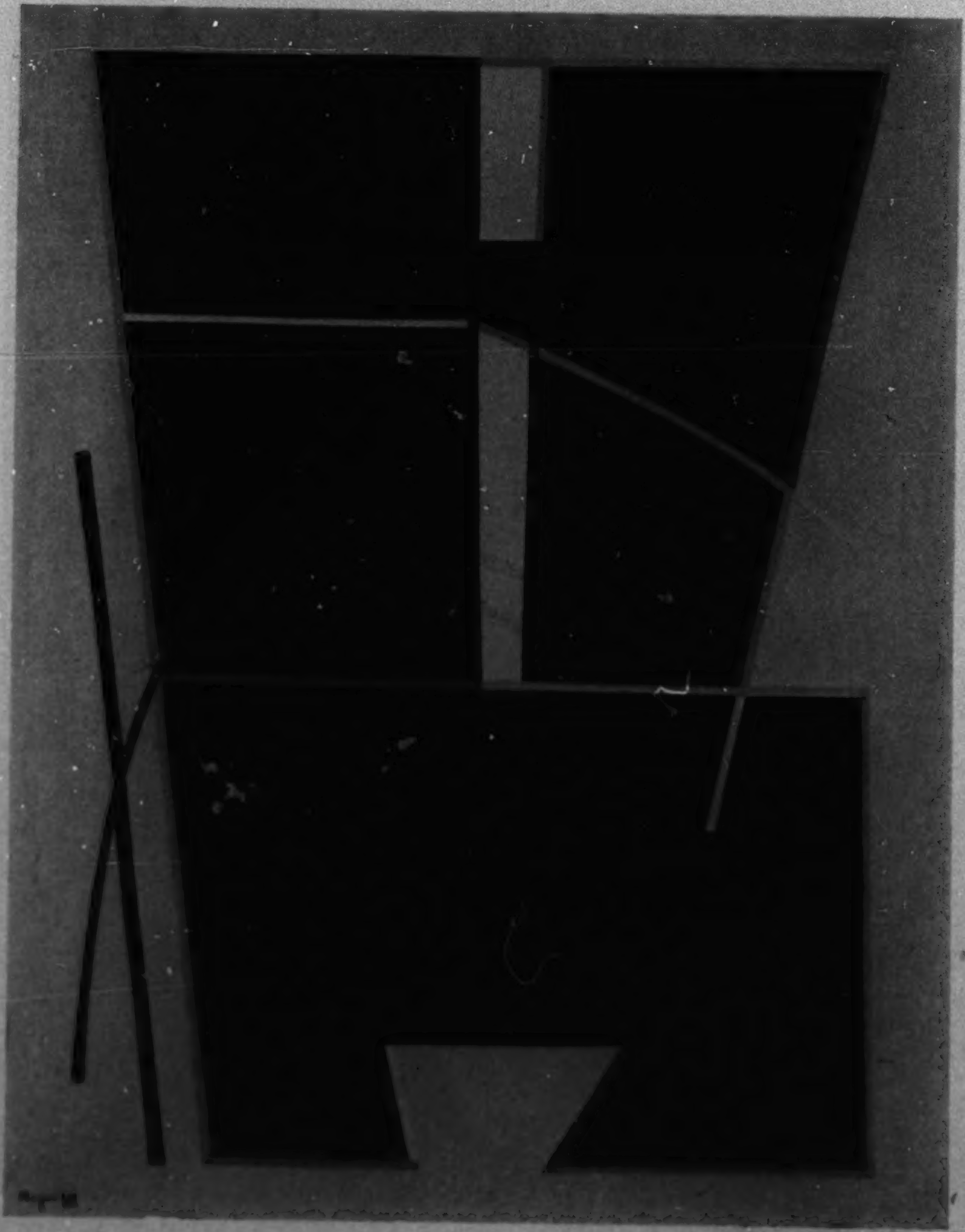
95. *Mesures illimitées n° 3, 1951.*



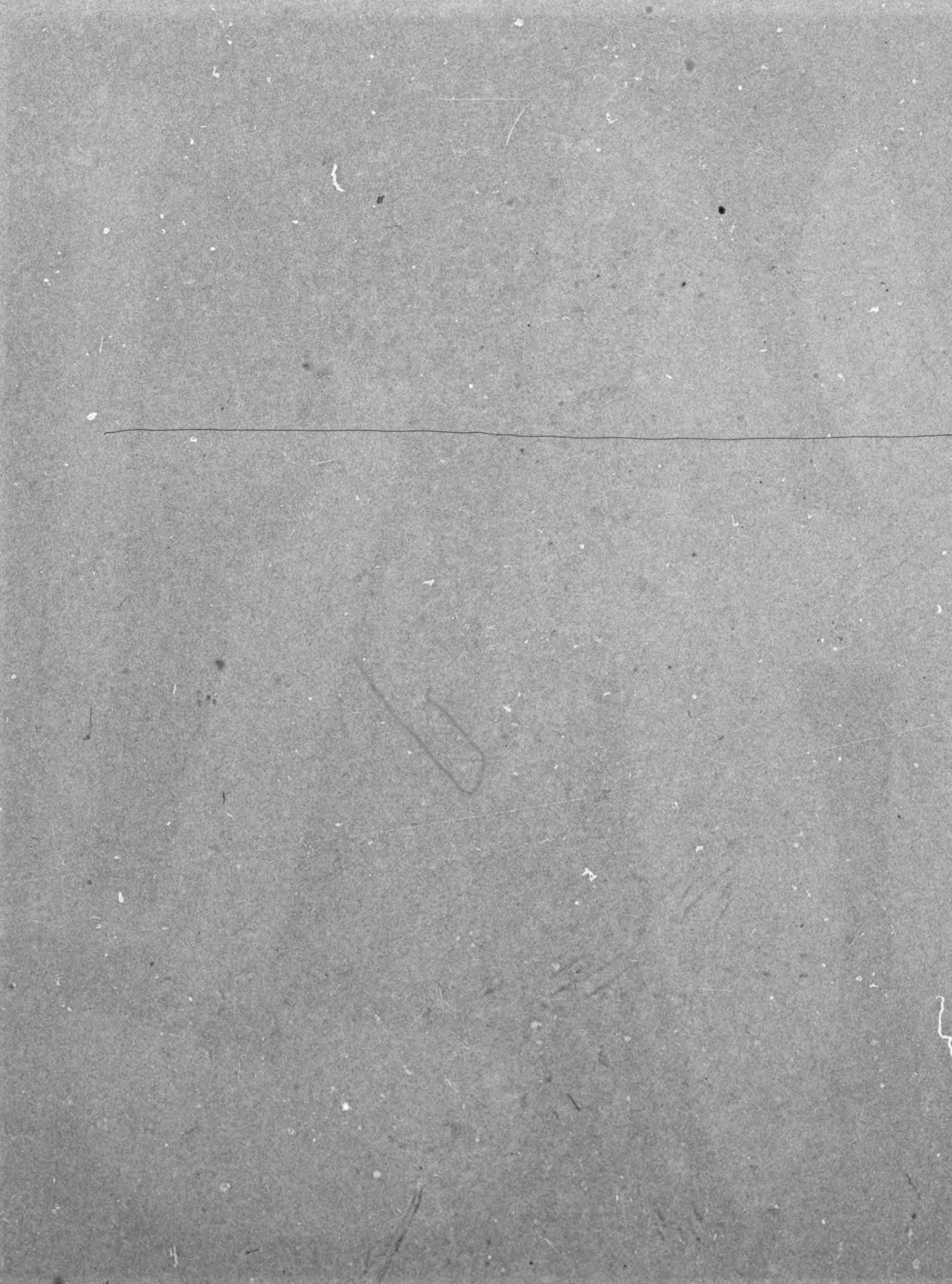
99. *Face au large, 1955.*



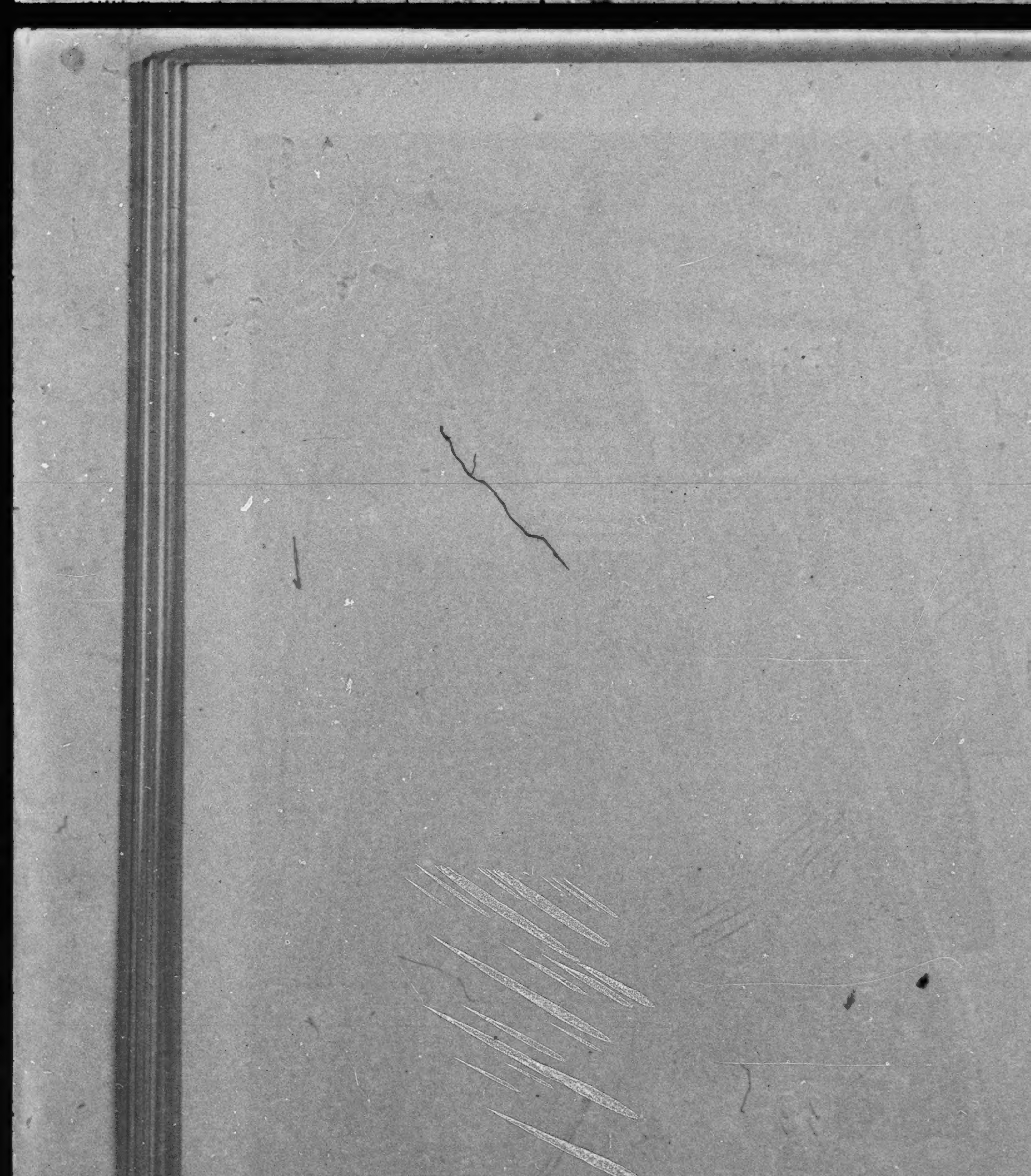
107. *Légende*, 1958



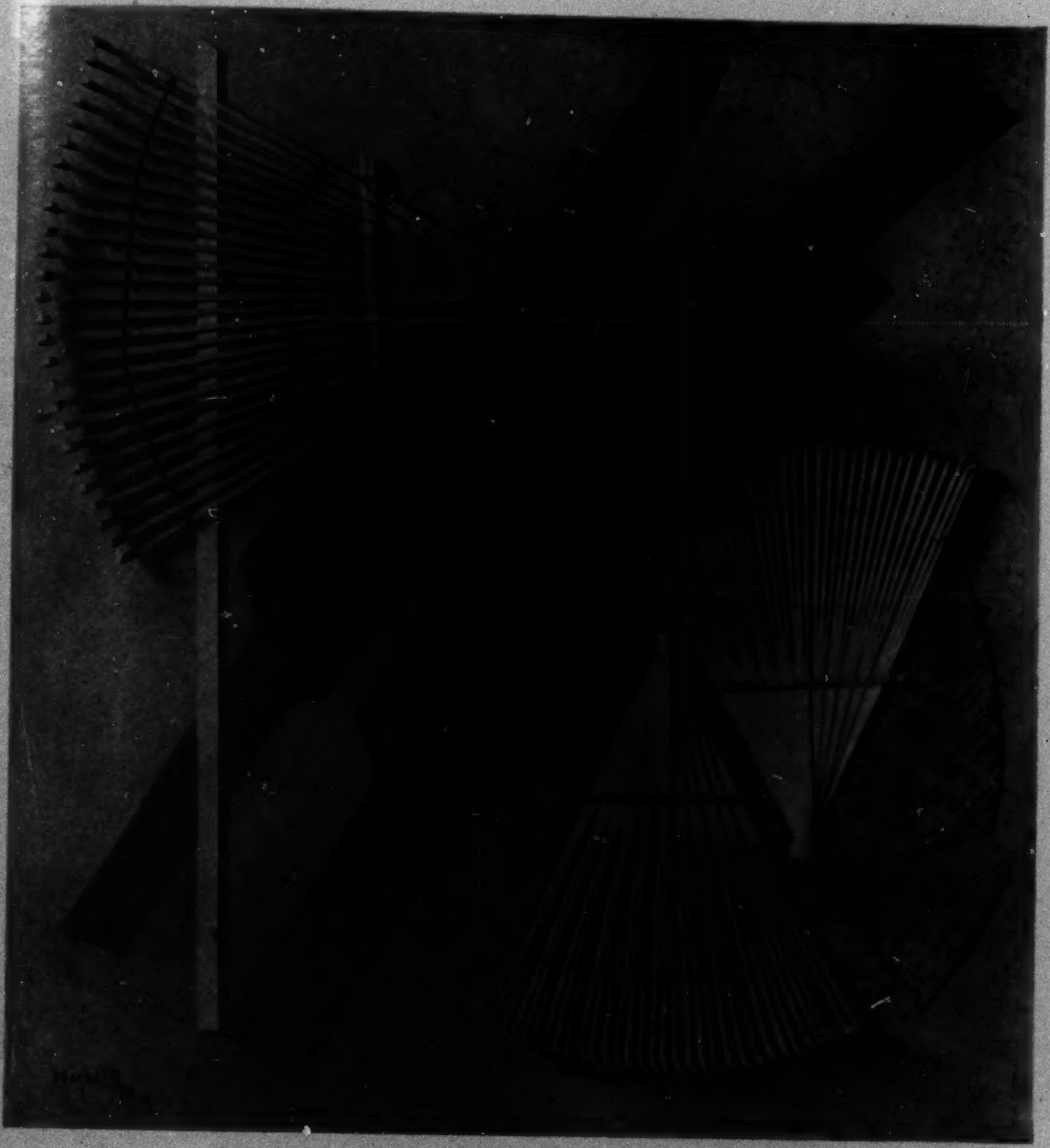
113. *Florenza, 1962.*



123. *Organique nº 1, 1965.*



139. *Collage rateaux japonais, 1938.*



143. *Collage, 1942.*

152. *Collage, 1964.*

Liste des Expositions réalisées au Musée National d'Art Moderne depuis 1964 dont les catalogues sont encore disponibles et peuvent être commandés aux services commerciaux de la Réunion des Musées Nationaux, 34, quai du Louvre, Paris 1er.

Sophie Taeuber-Arp 1964,
68 p., 26 pl. .... 7,00 F

Louis Marcoussis 1964,
46 p., 14 pl. .... 7,50 F

Le Monde des Naïfs 1964,
non paginé - 8 ill. coul. .... 10,00 F

Albert Gleizes 1964,
82 p., 18 pl. noir - 10 pl. coul. .... 15,00 F

Henry Michaux 1965,
48 p., 12 pl. .... 6,00 F

Calder 1965,
56 p., 36 ill., 6 pl. .... 12,00 F

Adam 1966,
24 p., 18 repr. .... 8,00 F

Félix Vallotton 1966,
30 p., 25 ill. .... 10,00 F

Zoltan Kemeny 1966,
32 p., 18 ill. .... 8,00 F

Suzanne Valadon 1967,
non paginé - 32 pl. .... 15,00 F

Duchamp-Villon 1967,
82 p., 11 pl. .... 8,00 F

Severini 1967,
non paginé - 1 pl. coul., 33 repr. .... 10,00 F

Sonia Delaunay 1967,
85 p., 24 pl. noir - 1 pl. coul. .... 10,00 F